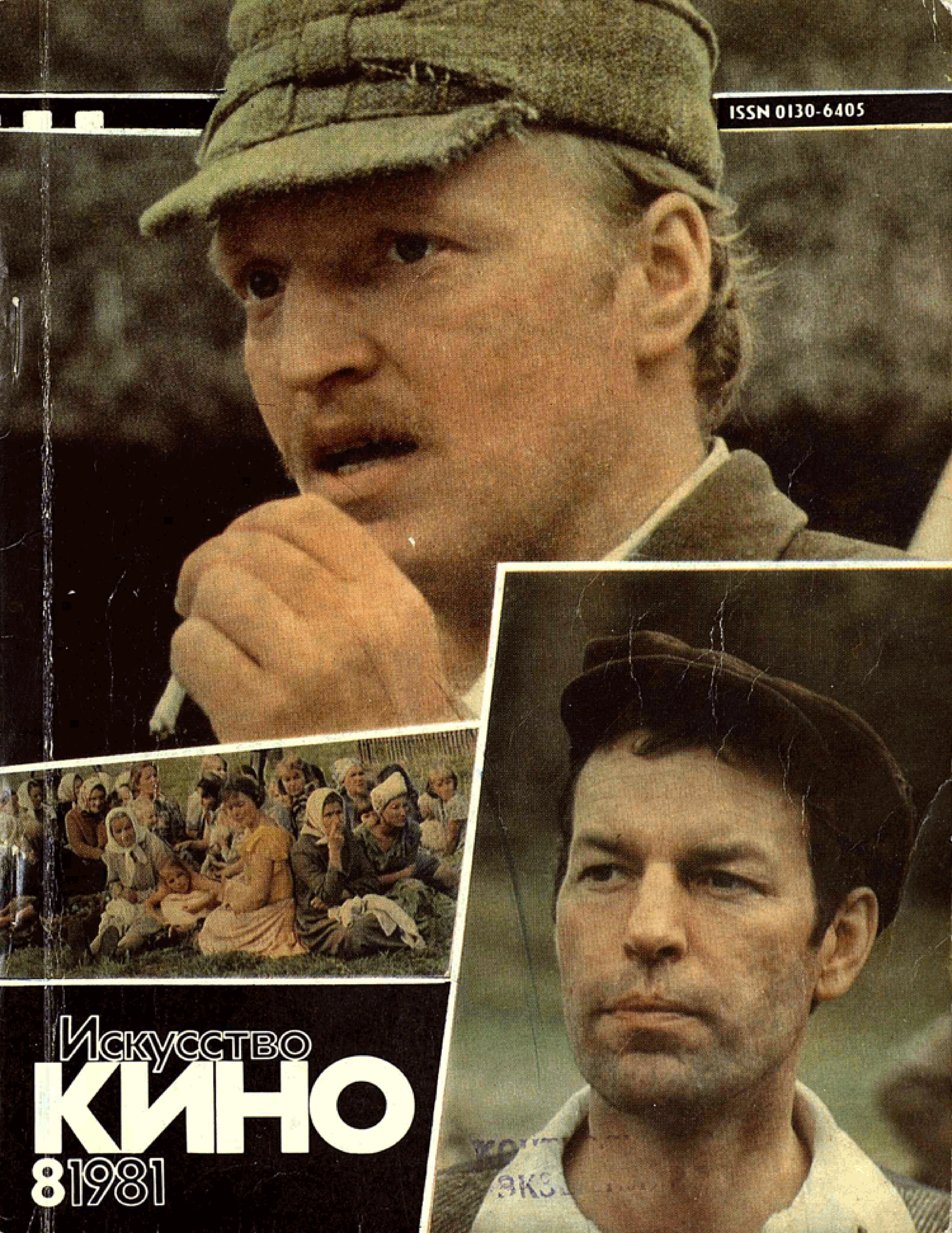

ISSN 0130-6405
Искусство
КИНО
8 1981



Искусство кино

1981 8

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Регимантас Адомайтис и Александр Кайдановский в фильме «Факт» (режиссер А. Грикявичус, Литовская киностудия).

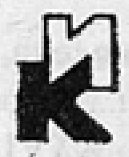
На 2-й стр. обложки
Сергей Проханов; Виктор Проскурин в фильме «Трижды о любви»; кадр из фильма (режиссер В. Трегубович, «Ленфильм»).

На 4-й стр. обложки
Кадры из мультфильмов Бориса Степанцева «Малыш и Карлсон», «Похождения Чичикова», «Щелкунчик».

СОДЕРЖАНИЕ

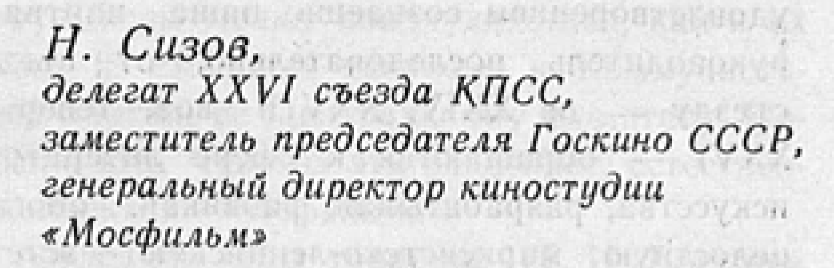
Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319 ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 16. 05. 81
Подп. к печати 24. 07. 81 А04754
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18.
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1216
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области





Н. Сизов,
делегат XXVI съезда КПСС,
заместитель председателя Госкино СССР,
генеральный директор киностудии
«Мосфильм»



«Мосфильм» после съезда

В памяти нашего народа, да и всего человечества, 1981 год останется годом XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза. Высший форум советских коммунистов — историческая веха в жизни страны, событие всемирного значения. Съезд, его материалы и документы, прежде всего Отчетный доклад Генерального секретаря ЦК партии товарища Леонида Ильича Брежнева, исполненный мудрости, ясности, точности, исторического оптимизма, дали ответ на корренные животрепещущие вопросы современности, вселили в сердца миллионов и миллионов людей энтузиазм, веру в будущее. Решения и материалы съезда — всеобъемлющий, строго научный стратегический план, по которому все мы, коммунисты и беспартийные, с о в е т с к и й н а р о д, продолжим наше движение к коммунистическому обществу.

Я беспредельно счастлив, что в третий раз в качестве делегата участвовал в работе партийного съезда. Ни с чем не сравнимая радость — окунуться в приподнятую и одновременно деловую атмосферу, характерную для съезда, по-особому остро ощутить себя неотрывной частью великого целого — союза единомышленников, имя которому — ленинская партия. Не в переносном, а и в прямом смысле почувствовать, что ты трудишься плечом к плечу с грандиозной армией товарищей-коммунистов, одержимых одной идеей, сплоченных вокруг руководящего ядра партии, душевно близких друг другу. Что все мы, какой бы частью общепартийного дела ни занимались, плоть от плоти, кровь от крови своего народа. И его счастье есть высшая цель, единственный смысл всех наших усилий.

Глубочайшее впечатление произвел на всех нас, делегатов, Отчетный доклад Центрального Комитета съезду: исчерпывающая его полнота, глубина и концептуальность каждого положения, чему бы оно ни было посвящено — внешней ли политике КПСС, специфике отношений Советского Союза с той или иной страной, проблемам ли экономического строительства, социально-политическому и духовному развитию общества зрелого социализма...

В перерывах между заседаниями в Кремлевском дворце, в кулуарах съезда встречались делегаты, вспыхивал взволнованный обмен мнениями. Каждого прежде всего, естественно, притягивало в Отчетном докладе то,

что было ему ближе по роду деятельности, по кругу размышлений, по склонности души. Конечно же, с особым интересом я, как и все, кто прикосновенен к работе на ниве художественной культуры, вслушивался и вдумывался в тот раздел доклада — полный могучего смысла, облеченный в яркую форму, — где речь шла о проблемах советского искусства. Поистине, как говорится, словам было здесь тесно, а мыслям — просторно. И каким замечательным мыслям!

Прежде всего, в Отчетном докладе была высоко оценена активная социальная роль искусства: «...нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Первостепенно значение мысли о тесной связи между содержанием и формой произведения: «Важно здесь, конечно, добиваться, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи...» И еще: «Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства». Чувство глубокой озабоченности у каждого советского деятеля культуры вызвали слова о том, что уважение и любовь советских людей к искусству «предполагают и великую ответственность художника перед своим народом».

А как примечательно, как симптоматично, что выдающийся политический деятель современности, лидер партии, впервые в истории построившей реальный социализм, великий борец за мир во всем мире, — что этот человек с высочайшей в свете трибуны говорит о ценности красоты! О том, «как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса». Еще одно — и какое внушительное! — свидетельство: высшая наша цель, альфа и омега социализма — гармоническая личность. Воспитание красивого человека. Сколь же ответственна в нашу эпоху миссия искусства — социалистического искусства: ведь оно целиком и полностью обращено именно к этой беспримерной в истории цели...

...Бежит время, отсчитывая первые недели, первые месяцы одиннадцатой пятилетки... То и дело возвращаешься к материалам XXVI съезда, к Отчетному докладу ЦК, снова и снова вчитываешься в строки важнейшего для нас, кинематографистов, раздела. Вчитываешься, ставя их в контекст со всем тем, что в последние годы говорилось в партийных документах о советской художественной культуре, ее месте в жизни страны, растущей роли на этапе развитого социализма. И с глубоким удовлетворением сознаешь: наша партия, ее руководитель последовательно, от съезда к съезду — на XXIV, XXV и вот теперь на XXVI — обращаются к сфере литературы и искусства, разрабатывая, развивая, обогащая целостную марксистско-ленинскую эстетическую теорию, выстраивая программу жизни искусства, движения, участия в коммунистическом строительстве. И прежде всего, в деле едва ли не самом сложном, но и стратегически, глобально сверхважном — созидании человеческой души.

Благодаря Центральному Комитету партии, лично Леониду Ильичу советские художники, все отряды великой нашей «армии искусств» осуществляют на пространстве последних полутора десятилетий свою творческую миссию в располагающих к активной работе условиях, в атмосфере заботы, истинно творческого внимания, принципиальной требовательности. Творят, имея перед собой вдохновляющую программу, построенную на незыблемом фундаменте ленинских принципов партийности и народности искусства, программу, исходящую из глубочайшего понимания внутренних закономерностей развития искусства социалистического. И, конечно же, думая о необходимости тематического, жанрового, стилистического его разнообразия, способствующего полноценному проявлению художественных индивидуальностей в едином потоке социалистического реализма.

Вот этот-то животворный климат в искусстве развитого социалистического общества, чистая нравственно-политическая атмосфера, созданная в стране усилиями партии, — есть первопричина того, что Леонид Ильич назвал в

своем докладе новой приливной волной в советском искусстве.

Справедливо будет сказать так: все достижения советского искусства в целом, киноискусства в частности, есть результат последовательной, целеустремленной деятельности партии в области художественной культуры; результат марксистско-ленинской научной разработки ее основополагающих вопросов — идейных и художественных.

Вот почему нет предела признательности, которую испытывают кинохудожники, как и их коллеги из смежных искусств, к Коммунистической партии, ее Центральному Комитету, Политбюро ЦК. Чувства эти разделяет, естественно, коллектив «Мосфильма».

В последние годы товарищ Л. И. Брежнев часто обращается непосредственно к кинематографистам — с поздравлениями, советами, мудрыми напутствиями. Ряд мыслей Леонида Ильича, облеченных в поистине афористическую форму, вошли неотъемлемыми компонентами в созданную усилиями партии программу развития искусства экрана, став своего рода опорными ее точками. Мосфильмовцы горды тем, что именно в документе, адресованном нам в связи с полувековым юбилеем студии, Л. И. Брежнев сформулировал одно из стратегических требований общества к кинематографу: создавать произведения, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, необходимые строителям коммунизма.

Мы считаем, что этот факт налагает на нас, работников «Мосфильма» — сценаристов и режиссеров, актеров и операторов, художников и организаторов производства, мастеров всех студийных цехов и подразделений — особую ответственность.

Всегда помня об этом, помня о месте, которое занимает «Мосфильм» в советском киноискусстве, мы стараемся работать на уровне требований времени — на уровне, заданном партийными документами последних двух пятилетий.

И ныне, в свете решений и документов XXVI съезда партии, мосфильмовцы намерены по-иному, строже и требовательнее подойти к сделанному, а главное — с еще большей ответственностью определить программу на предстоящие годы, — в ее тематической, жанровой, стилистической конкретике. Более того — приняв в расчет творческие намерения и пристрастия каждого художника-мосфильмовца, помочь ему найти оптимальное место в строю, диалектически интегрировав личные планы каждого — в общий план работы всего коллектива, всей студии.

●

С трибуны XXVI съезда было отмечено с удовлетворением, что в последние годы появилось немало талантливых произведений искусства, в том числе и в кино. Что в творчестве мастеров по-прежнему звучат высокие революционные мотивы, а работы авторов, верных военной теме, учат любви к Родине, стойкости в испытаниях. Что не могло не отозваться в советском искусстве и растущее внимание нашего общества к вопросам морали.

«Бесспорны, — говорится в Отчетном докладе ЦК, — успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников». В таких героях советские люди находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера.

Мы счастливы, что мосфильмовский коллектив участвовал в нарастании приливной волны в нашем киноискусстве, и вправе отнести до некоторой степени и к своей работе столь высокую оценку партии.

В то же время мы полностью отдаем себе отчет, сколь велико еще число слабых, неудачных, «серых» лент, на которых, к нашему стыду, стоит марка «Мосфильма»... На различных совещаниях и творческих активах мы резко обрушиваемся на подобные фильмы. Но они продолжают появляться...

В чем тут дело?

Опыт работы студии свидетельствует прежде всего, что успех приходит лишь тогда, когда сценарист, режиссер, актер вживаются в материал действительности или истории, изу-

чают его основательно и досконально, становясь, по сути дела, специалистами в разрабатываемой теме и ее проблематике. Вот этой-то творческой установки на глубинное постижение материала нам нередко недостает. А отсутствие ее и порождает, на мой взгляд, львиную долю «серых» фильмов — фильмов, которые сконструированы по безнадежно устарелым лекалам. «Серый» фильм — это по преимуществу лента без социального нерва, с блеклыми, плоскостными персонажами, отмеченная единственным желанием: сколотить «картинку», которая с легкостью прошла бы сквозь все инстанции, не доставив забот постановщику...

Отсутствие настоящего героя лишает немалое число фильмов сильного и длительного влияния на зрителя. В потоке сценариев, поступающих на «Мосфильм», встречаешься с героями — чаще молодыми, а порой и не очень молодыми людьми, неодухотворенными, нацеленными непонятно на что, тоскующими непонятно о чем. Всех их роднит одно: худосочность, бескрылость, недомыслие. Казалось бы, коль скоро это видно с первого взгляда, нетрудно закрыть подобным сценариям тропу на экран. Ан нет...

Беда, а точнее — вина наша, в том и состоит, что эти «герои» какими-то правдами и неправдами, преодолевая все и вся, то и дело оборачиваются «героями» уже не сценария, а фильма.

Чему учат такие фильмы? Куда зовут? Какие струны души у кого заденут? Как правило, подобные ленты проваливаются в прокате. И понятно почему. Ведь тема, сюжет, герой в художественном произведении — органическое целое. И если все это нудно, скучно — кого не отвратит такой фильм?

Нельзя допускать, чтобы вариации на сюжетики, рожденные мелкотемьем, заслоняли на экране мир больших свершений народа. Именно об этом сказал на XXVI партийном съезде Л. И. Брежнев, призвав художников, чтобы их герои «не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра». Точнее и яснее не скажешь!

Дело нашей художнической, гражданской, партийной чести — каждодневно следовать призыву Леонида Ильича, создавая произведения, волнующие зрителя, достойные нашего современника. А это возможно лишь в том случае, если в центре картины — герой социально активный, воплощающий в себе политические и нравственные идеалы эпохи; если художник слышит музыку времени, понимает интересы и потребности народа.

Какие же свои фильмы мы вправе отнести к достижениям последних лет?

Руководствуясь решениями партии в области идеологии и культуры, коллектив «Мосфильма» из года в год стремился к новым шагам в художественном освоении современности, старался поднимать идейно-эстетическую ценность лент, заботился о разнообразии жанров.

Принципиально важным было для нас создание, в творческом сотрудничестве с «Казахфильмом», четырехсерийной эпопеи «Вкус хлеба» (авторы сценария А. Лапшин, А. Сахаров, Р. Тюрин, В. Черных, режиссер-постановщик А. Сахаров).

Сама история создания этой эпопеи есть по сути дела отражение истории советского кинематографа последнего десятилетия — ряда процессов его движения и развития. Можно без риска впасть в ошибку сказать, что все завоевания нашего киноискусства в сфере идейной и эстетической вооруженности самым непосредственным образом повлияли на фильм: и движение производственной темы, и новое качество эпизации, и первые успехи в формировании современного героя.

Я бы сказал так: «Вкус хлеба» на новом историческом уровне возродил и продолжил лучшие традиции эпического жанра в советском кино, органически соединив эпику с качественно новым подходом к художественному исследованию остроактуальных проблем эпохи, выработанным нашим экраном в недавние годы. Героев ленты отличает высокий — по-современному — накал страсти, пафос гражданственности, смелое отстаивание того, что они полагают истинным и справедливым.

Конечно же, «Вкус хлеба» — лишь первый шаг в освоении качественно нового подхода

кино к современности, ему свойственны и недостатки, которые наряду с положительным опытом необходимо проанализировать и критически осмыслить. Однако дороже всего здесь само направление в художественном освоении современной темы, олицетворенное этим фильмом, пионерски начатое его создателями. И можно прямо сказать, что в 1980 году это направление по-своему продолжено и развито другими нашими мастерами кино и молодежью.

Как произведение смелое, граждански зрелое прозвучал фильм Павла Чухрая «Люди в океане». Картина эта характерна новаторством темы, авторской мысли, которые и определили ее художественное качество. И тот факт, что по сценарию Э. Володарского фильм поставил режиссер-дебютант, есть еще одно доказательство мудрости известного постановления ЦК партии о работе с творческой молодежью, высокой эффективности принятых на основе этого документа практических мер, направленных на заботу о творческой смене.

Нас радует, и это вполне понятно, необыкновенный зрительский успех картины «Москва слезам не верит» (автор сценария В. Черных, режиссер-постановщик В. Меньшов), где индивидуальные судьбы и даже глубоко личные отношения героев показаны на фоне точно воссозданных примет времени и места действия, с истинно художническим вниманием к социальной обусловленности происходящего.

Чем дорог опыт этого фильма? Тем, прежде всего, что авторам удалось, разрабатывая тему нравственных исканий, вырваться за рамки чисто семейной, интимно-лирической истории. Вот почему, полагаю, «Москва слезам не верит» — принципиальная удача всего нашего кинематографа. Конечно же, среди кинолент, посвященных теме нравственных исканий, у нас есть и другие серьезные достижения. Здесь прежде всего хочется назвать созданные в недавнем прошлом фильмы «Осенний марафон» А. Володина и Г. Данелия, «Слово для защиты» А. Миндадзе и В. Абдрашитова, «Пять вечеров» А. Володина и Н. Михалкова и завершенные в нынешнем году такие, например, киноленты, как «Белый ворон» В. Лонского и В. Железникова, «Любимая женщина механика Гаврилова» С. Бодрова и П. Тодоровского — обе о поисках истинной любви, о верности и высокой морали, «Мужики!..» И. Бабич и В. Михайлова — фильм эмоциональный и добрый, раскрывающий высокие душевные качества советских людей. Мы с полным основанием можем ожидать, что эти фильмы станут популярными у массового зрителя. Однако, к сожалению, именно на этом направлении чаще всего случаются у нас и ложномногозначительные, натужные, и страдающие мелкотемьем, и просто плохие картины, компрометирующие студию и ее коллектив. Я думаю, что такие фильмы приносят нам двойной ущерб: и сами по себе, и тем, что заняли место других, достойных картин, отняв у них финансовые и материальные средства, время, труд и усилия сотен людей.

Повторяю: это недопустимо, и каждый из нас, мосфильмовцев, обязан на своем посту сделать все возможное и невозможное, чтобы наш зритель проникся убеждением: марка «Мосфильма» есть гарантия идейного и художественного качества фильма!

О нашей жизни, о делах советского народа, о нашем современнике надо рассказывать увлеченно, темпераментно, ярко. Пережевывать общие места — вернейший путь к провалу!

Говоря об идейно-воспитательной работе, Леонид Ильич Брежнев на XXVI съезде КПСС сказал, что она «должна вестись живо и интересно, без штампованных фраз и стандартного набора готовых формул. Советский человек — это образованный, культурный человек. И когда с ним начинают говорить бездумным, казенным языком, отделываются общими фразами вместо конкретной связи с жизнью, с реальными фактами, он просто выключает телевизор или радио, откладывает в сторону газету».

Мы вправе, думаю, полностью отнести эти слова к искусству: сталкиваясь с «серым», скучным, не освещенным мыслью и чувством фильмом, зритель уходит из кинотеатра, а то и вовсе игнорирует афишу...

Увлекательность, динамизм действия, сильные характеры героев — вот что притягивает самую широкую и разнообразную аудиторию, делает кино влиятельнейшей силой, воздействующей на

умы и сердца. Не об этом ли свидетельствует успех фильма «Экипаж» (авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта, при участии Б. Уриновского, режиссер-постановщик А. Митта), где удачно соединились рассказ о буднях советских людей, о жизни их души — и рельефно запечатленный «момент истины», момент подвига, самоотдачи во имя спасения ближних и дальних?

Есть основания для надежды, полагаем мы, что не меньший успех ожидает ленту «Тегеран-43» (авторы сценария А. Алов, В. Наумов, М. Шатров, режиссеры-постановщики А. Алов и В. Наумов) — остросюжетную, сложную по композиции. Действие в ней разворачивается в двух временных пластах — исторические события военных лет, связанные с попыткой нацистской разведки уничтожить руководителей антигитлеровской коалиции в дни Тегеранской конференции, переплетаются с тревожными и опасными явлениями наших дней: международным политическим терроризмом, развязанным неофашистскими и ультралевацкими группировками.

Так в динамической художественной форме обнажаются прорезающие толщу десятилетий связи прошлого и современности.

Созданный «Мосфильмом» с участием французских и швейцарских кинематографистов «Тегеран-43» — произведение яркое, определенная удача в области политического кино, которое становится все более активным и боевитым в нашей идеологической борьбе с реакционными силами мира, разжигающими военную истерию.

В этом смысле интересны и «Жизнь прекрасна» А. Каминито и Г. Чухрая, и «Санта-Эсперанса» В. Амлинского и С. Аларкона — фильмы с напряженным сюжетом, ратующие за мир, свободу, справедливость, за интернациональную солидарность борцов, сражающихся за лучшее будущее своих народов.

Политически острым получился и фильм А. Котова и Ю. Вышинского «Белый снег России». Судьба знаменитого русского шахматиста А. Алехина, потерявшего родину и потерпевшего полный духовный и нравственный крах на чужбине, показана здесь на фоне больших социальных перемен в нашей стране и исторических событий за рубежом.

Но коль скоро я коснулся фильма «Тегеран-43» — одной из работ, которыми студия «Мосфильм» встречала высший форум советских коммунистов, — скажу и о других фильмах этого ряда: все они посвящены значительным темам.

Картиной «Особо важное задание» мы хотели воздать должное массовому героизму тружеников тыла в суровую годину Великой Отечественной, мужчин, женщин и подростков, которые вместе с солдатами ковали Победу и без которых она, эта историческая Победа, была бы попросту невозможна. Эта страница войны долгое время оставалась не освещенной в нашей художественной кинематографии и никогда, ни в одном фильме не была раскрыта с такой художественной и гражданской страстью, как это сделали драматурги Б. Добродеев, П. Попогребский и режиссер-постановщик Е. Матвеев. Рассказывая о подвиге рабочего класса нашей страны, фильм показывает глубокие истоки патриотизма советских людей, проявивших беспримерное мужество и стойкость в борьбе за честь и свободу нашей Родины.

Фильм «Крах операции «Террор» — совместное производство «Мосфильма» и польских кинематографистов — посвящен Ф. Э. Дзержинскому. Картина затрагивает тот период его жизни, когда он, руководитель ОГПУ, был назначен и народным комиссаром путей сообщения. Документально восстанавливая события тех лет, авторы фильма Ю. Семенов и А. Бобровский акцентировали внимание на исторической неизбежности провала политического и экономического заговора эсеро-меньшевистского центра и реакционных кругов Запада против молодой Советской республики и революционно-интернационального братства трудящихся. Пронизанная революционными мотивами, эта кинолента в нынешней международной обстановке приобретает особое политическое звучание, благодаря многим своим аспектам воспринимается весьма современно.

Крупные проблемные произведения созданы на материале сегодняшней жизни советского народа.

«Факты минувшего дня» (авторы сценария Ю. Скоп, В. Басов, режиссер-постановщик В. Басов), фильм, поставленный по роману Ю. Скопа «Техника безопасности», исследует проблемы человека и коллектива на современном индустриальном производстве, вторгается в некоторые острые коллизии, рожденные научно-технической революцией на нынешнем ее этапе.

В выборе материала, построении сюжета авторы фильма «Коней на переправе не меняют» (сценаристы Н. Мельников, А. Мишарин, режиссер Г. Егиазаров) опирались на вполне реальные события — историю строительства КамАЗа и, обобщая факты, рассказали о том, как за короткий срок в голой степи вырос новый город с гигантским современным производственным комплексом, созданный концентрированной волей большого сплоченного коллектива рабочих, инженеров, партийных и хозяйственных руководителей.

Кинолента «Любовь моя вечная» сценариста О. Стукалова и режиссера В. Монахова рассказывает о насущных социально-нравственных проблемах, которые сегодня решаются в нашем селе, о борьбе тружеников сельского хозяйства за рациональное, экономное ведение хозяйства.

Вдохновленные XXVI съездом партии, его решениями, мосфильмовцы с творческим подъемом работают над фильмами, которым суждено открыть одиннадцатую пятилетку студии. На ряд этих лент мы возлагаем особо серьезные надежды.

Одна из прекраснейших традиций «Мосфильма» — работа в области политического кинематографа. Именно с таких картин, можно сказать, началась наша студия: вспомним «Броненосец «Потемкин». За ним последовали «Октябрь», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше».

Достойно продолжает эту традицию, сделав новый вклад в Киноленининиану, фильм Е. Габриловича и С. Юткевича «Ленин в Париже». Его отличают высокое художественное мастерство, глубина и современность философского решения поставленных в нем таких кардинальных вопросов теории и практики марксизма-ленинизма, как теория социалистической революции, вопрос о руководящей и направляющей роли партии.

Новые грани неумирающей темы революции раскроет картина В. Ежова и С. Бондарчука «Красные колокола» — повествование о выдающемся американском публицисте и революционере Джоне Риде, свидетеле мексиканской революции и Великого Октября, свершенного под водительством В. И. Ленина.

К жанру политического фильма, мне кажется, во многом примыкает и фильм, созданный творческой группой под руководством Ю. Озерова «О спорт, ты — мир!» и запечатлевший во множестве ракурсов XXII Московские Олимпийские игры.

Над интересным фильмом «На Гранатовых островах» работает режиссер Т. Лисициан. Эта кинолента, снимающаяся по сценарию известного публициста-международника Г. Боровика, решается также в жанре политического фильма и разоблачает американский империализм, с помощью шантажа и террора старающийся подавить движение свободолюбивых народов бывших колониальных стран.

Мы по-прежнему считаем своим гражданским и патриотическим долгом продолжать и углублять тему Великой Отечественной войны — тему немеркнущую и всегда злободневную.

«Через Гоби и Хинган» — фильм В. Трунина и В. Ордынского — расскажет о боевом содружестве советского и монгольского народов, выкованном в борьбе против японского милитаризма, о разгроме Квантунской армии Красной Армией и Монгольской народно-революционной армией, сражавшимися плечо к плечу в августе-сентябре 1945 года.

Большую популярность у зрителя завоевали ленты С. Днепрова и И. Гостева, рассказавшие о боевых действиях отряда особого назначения. «Фронт в тылу врага» явится третьим фильмом этой серии. Он снимается в копродукции с чехословацкими коллегами, а события его происходят в конце войны далеко за линией фронта.

Наше телевизионное объединение продолжит на экране историю героев «Вечного зова» (по одноименному роману А. Иванова). Теперь в новых шести сериях режиссеры В. Усков и В. Краснопольский расскажут о событиях, происходящих в годы Великой Отечественной и в первые послевоенные годы.

По мотивам повести В. Астафьева поставлен И. Таланкиным фильм «Звездопад». Литературный источник ленты И. Поплавской «Василий и Василиса» — рассказы В. Распутина, фильма Л. Головни «Вишневый омут» — роман М. Алексеева, картины А. Сурина «Сашка» — повесть В. Кондратьева, «Корпуса генерала Шубникова» (режиссер Д. Вятич-Бережных) — повесть В. Баскакова.

В основу двухсерийного фильма А. Гордона «Великий самоед» положено произведение Ю. Казакова. Поставленный в преддверии 60-летнего юбилея образования СССР, фильм посвящен судьбе замечательного человека, ненецкого художника и общественного деятеля Тыко Вылки.

Как видите, мастера и молодежь «Мосфильма» все чаще обращаются за материалом к литературе — даже в этом недлинном перечне картин звучат громкие писательские имена: В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Казакова, А. Иванова, М. Алексеева и других.

Это не случайно. Мы убеждены: силами одних лишь профессиональных кинодраматургов, с одними оригинальными сценариями нам не справиться с задачами, поставленными перед кино партийным форумом. Для кинопроизводства работают всего лишь несколько десятков сценаристов, в то время как ежегодный выпуск 250 игровых кино- и телефильмов требует, как показывает практика, иметь в работе не менее тысячи сценариев.

Но главное не в этом. Главное — и это не секрет — в том, что наша великая советская литература опережает все иные искусства по активности вторжения в жизнь, глубине и мощи постижения действительности во всех ее проблемах и противоречиях. Поэтому литература способна в огромной степени формировать идейно-художественный потенциал кинематографа. Словом, опыт истории показывает: жизнь киноискусства вне прочного симбиоза с литературой невозможна!

Вот почему мы, мосфильмовцы, видим одно из основных направлений работы — в постоянном укреплении творческого содружества с писателями, с писательской организацией, с советской литературой в самом широком плане.

Немало было сделано студией и в экранизации русской и мировой классики. Здесь работали А. Зархи, В. Жалакявичус, В. Георгиев, С. Любшин.

В прошлом году студия увлеклась комедией и музыкальными фильмами. Создано тринадцать таких произведений. Особенно радостны успехи в разработке жанра музыкального кино, до сих пор мало нам удававшегося. Фильм Л. Квинихидзе по сценарию В. Токаревой «Шляпа» свидетельствует, что на «Мосфильме» для создания разнообразных, увлекательных и ярких музыкальных произведений есть серьезные творческие силы.

●

Итак, ныне, в текущем производстве студии есть немало интересного. Однако весь настрой XXVI съезда партии, обязывает трезво, на научных началах проанализировать наши достижения и в то же время — «узкие места». Надежды, которые партия и народ возлагают на кинематограф, требуют прежде всего критического, точнее — самокритического взгляда, на свое хозяйство.

Нам ясно, что историко-революционная тема, проблемы научно-технической революции в обществе развитого социализма, борьба партии за подъем экономики, в особенности за развитие сельского хозяйства и полное обеспечение страны продовольствием, за разнообразие и высокое качество товаров группы «Б», морально-этические проблемы; тема борьбы Советского Союза за мир, за сохранение разрядки и взаимовыгодного сосуществования государств с разным социальным строем — все эти темы ждут более глубокой разработки, талантливого экранного воплощения.

Мы работаем в искусстве и не вправе ни на минуту забывать, что главное в художественном творчестве, какие бы жизненные пласты

оно ни затрагивало, — человек. Вот почему центральной проблемой была и остается для нас проблема героя, ибо только через него мы можем ставить в искусстве кино какие бы то ни было вопросы; только через него, раскрывая его характер, его личностные особенности, способны мы влиять на умы и сердца людей — наших зрителей.

Участвуя только одному ему свойственными средствами в формировании нравственной личности нового мира, искусство должно отбрасывать любые, даже самые распространенные схемы, при которых героя «конструировали», исходя из неких заранее заданных параметров. Подобная метода никогда не была плодотворной, сегодня она попросту вредна. Если мы хотим, чтобы правда звучала с экрана светло и убедительно, нужно просто-напросто уметь чутко и проникновенно слушать жизнь, видеть и понимать окружающее. Потому что сама жизнь дает нам героев высоконравственных, бескомпромиссных, деятельных. Героев, которые могут — и должны — стать властителями дум.

Вот какими задачами озабочен ныне коллектив «Мосфильма». И уже немало делает в этом направлении. Выдающийся мастер кино Ю. Райзман сейчас трудится над новой своей картиной «Частная жизнь» по сценарию, написанному им вместе с А. Гребневым. Фильм посвящен сложным нравственным проблемам. Поднимающий острые и актуальные вопросы современного села сценарий Б. Метальникова — в основе фильма, который будет снимать В. Кольцов.

В работе — ленты «Февральский ветер» — о днях февральской революции в Сибири (авторы сценария А. Вейцлер и А. Мишарин, режиссер В. Досталь), «Падение кондора» (сценарий В. Амлинского, режиссер С. Аларкон) — фильм, разоблачающий фашиствующего диктатора одной из латиноамериканских стран.

Начали работу над своими новыми картинами наши лучшие комедиографы Г. Данелия («Гладиатор» по сценарию А. Володина) и Л. Гайдай («Спортлото-82», сценарий В. Бахнова).

Ведется подготовительная работа над фильмами «Пушкин» (режиссер-постановщик М. Хуциев), «Божественная Анна» (режиссер-постановщик Э. Лотяну) — о гордости русского балета Анне Павловой. В основу будущего фильма — который будут ставить режиссеры-постановщики А. Алов и В. Наумов — положен роман Ю. Бондарева «Берег».

В перспективном плане, который мы составили на 11-ю пятилетку, фильмы о крупных военачальниках, о мирной Советской Армии, о руководителях производства, о крупных государственных и партийных деятелях. Серьезное место занимают в нем темы историко-революционные, темы гражданской и Великой Отечественной войн.

У нас нет недостатка в замыслах, идеях, разработках. Но мы отчетливо понимаем: главная гарантия успеха — активность всех и каждого в отдельности. Только при этом условии мы будем способны досрочно выполнить указания партийного съезда.

У художника, какими бы ни были его творческие пристрастия, есть сейчас широчайший выбор тем и сюжетов самого острого и злободневного характера. Вчитайтесь в доклады Л. И. Брежнева и Н. А. Тихонова, в речи делегатов, во все материалы и решения съезда — какой грандиозный источник тем, проблем, даже фабул!

Конечно же, это отнюдь не просто — перевести проблемы, противоречия, коллизии, процессы, героев из жизни — на экран. Тут не обойтись без зоркого художнического глаза, остросоциального чувства. И — замечу особо — без глубокого знания дела. Дилетантизм здесь недопустим.

Однако не так уж и редко мы сталкиваемся с самым что ни на есть откровенным его проявлением. Недавно на студии мы получили такой горький опыт — художественно небезынтересные фильмы, связанные в одном случае с вопросами совершенствования хозяйственного управления, в другом — с проблемами современного села, пришлось серьезно уточнять на завершающем этапе, так как и у авторов, и у съемочной группы, и у редактуры просто не хватило знаний, точной информации о поднятых в картинах вопросах.

Из этого опыта мы извлекли весьма определенный урок. Суть его в том, что художник, берясь за воплощение любой проблемы, но особенно темы, затрагивающей существенные явления жизни, обязан знать их на уровне специалистов. Иной подход к делу невозможен.

●

...Дни XXVI партийного съезда, послесъездовские месяцы — замечательное, вдохновенное время, время размышлений и горячего труда. Время, когда тебя обуревают и радость достигнутого, и озабоченность будущим.

Центральная идейно-эстетическая проблема — это правда жизни и коммунистический идеал. Партия вооружила нас новыми ориентирами в идеологической работе, в творчестве, раскрыла кардинальные вопросы коммунистического строительства. Научный анализ современных проблем, данный в документах XXVI съезда КПСС, показывает, что наше поступательное движение носит последовательный и непрерывный характер, наши планы опираются на прочный экономический фундамент, успехи нашего общества — результат действия коренных социалистических закономерностей.

Партия вскрывает и имеющиеся недостатки, прямо и резко говорит о них, обнаруживает природу их возникновения и указывает, как их ликвидировать.

Советское киноискусство не вправе проходить мимо многогранности реальной жизни и создавать на экране некий условный мир, оторванный от исторической социальной конкретности. Искусству социалистического реализма по самой его сущности равно противопоказано как приглаживание действительных противоречий, так и абсолютизация трудностей и проблем.

Мосфильмовцы видят путеводный лозунг в словах Леонида Ильича Брежнева: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество».

Мы сделаем все возможное, чтобы в предстоящие годы оказаться в своей работе достойными столь высокой партийной оценки.

А. Абдуллаев,
председатель Госкино Узбекской ССР

В едином строю

XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза стал событием огромного значения в политической и общественной жизни народов нашей страны и всего мира. В исторических решениях съезда определена четкая и ясная, научно обоснованная программа революционно-преобразующей деятельности партии и народа на 80-е годы, намечены пути к новым рубежам экономического, социального и культурного прогресса нашей социалистической Родины. Итоги съезда убедительно подтвердили, что КПСС уверенно продолжает дело Великого Октября, последовательно воплощает в жизнь бессмертные идеи Ленина, достойно выполняет роль политического авангарда рабочего класса, всего советского народа. Съезд ярко продемонстрировал постоянно крепнущее социально-политическое и идейное единство советского общества, нерушимый союз рабочего класса, колхозного крестьянства и народной интеллигенции, братскую дружбу народов СССР.

Как и все советские люди, жители нашей республики, творческие коллективы двух наших студий — «Узбекфильма» и Киностудии научно-популярных и документальных фильмов — с неослабевающим вниманием следили за работой партийного съезда, широко и заинтересованно обсуждали его материалы, решения и прежде всего Отчетный доклад ЦК, с которым выступил Леонид Ильич Брежнев, замечательный документ творческого марксизма-ленинизма, обогативший теорию и практику коммунистического строительства. По итогам съезда были проведены открытые партийные собрания на обеих киностудиях; состоялось специальное заседание коллегии Госкино Узбекской ССР, на котором были всесторонне рассмотрены вопросы дальнейшего развития кинематографии республики в свете решений XXVI съезда, намечены рассчитанные на длительный срок мероприятия по реализации положений доклада то-

варища Л. И. Брежнева. Хочу отметить, что обсуждение материалов съезда на партийных собраниях студий и на заседании коллегии проходило очень активно, с участием большинства творческих работников узбекской кинематографии, высказавших ценные, перспективные предложения. Это естественно. Ведь решения съезда и в особенности тот раздел доклада Леонида Ильича Брежнева, где говорится об успехах литературы и искусства, об их задачах, ставят новые увлекательные цели перед всеми деятелями советской художественной культуры.

«Бесспорны успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем. Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». С огромным удовлетворением восприняли мы эти слова из доклада товарища Л. И. Брежнева. Высокая оценка достижений литературы и искусства за последние годы, данная на съезде, постоянное внимание и взыскательная забота партии о дальнейшем развитии художественного творчества в стране нацеливают и нас, работников узбекской кинематографии, на глубокий поиск, на решение новых, более сложных и масштабных задач, заставляют задуматься над тем, что еще не сделано.

Из решений XXVI съезда, из глубокого анализа нынешнего состояния и перспектив развития многонациональной социалистической культуры нашей страны, содержащегося в докладе руководителя нашей партии и государства, со всей очевидностью вытекает, что, участвуя в укреплении духовных основ советского образа жизни, формировании нового человека, искусство экрана должно прежде всего полно, с высокой художественной убедительностью отражать и исследовать явления и процессы, характеризующие жизнь общества развитого социализма, выводить на экран образы наших современников.

«Советский человек, — говорил с трибуны



съезда Леонид Ильич Брежнев, — это добросовестный труженик, человек высокой политической культуры, патриот и интернационалист. Он воспитан партией, героической историей страны, всем нашим строем. Он живет полнокровной жизнью созидателя нового мира». Вчитываясь в эти строки, вновь задумываешься, каким же должно быть искусство, достойное советского человека и его героических свершений. Убежден, что, решая тему современности в нашем кино, нам необходимо в первую очередь стремиться к постановке наиболее острых, крупных, по-настоящему актуальных проблем, не ограничиваясь простым описанием и констатацией того, что совершается в нашей действительности. В этом отношении нам еще предстоит сделать очень и очень многое.

Узбекское кино с первых дней своего возникновения развивалось, обретая идейную и творческую зрелость, в неразрывной связи со всем советским киноискусством, опираясь на принципы партийности и народности социалистического художественного творчества. За последние годы кинематография нашей республики значительно выросла и окрепла в творческом и организационном отношении. В минувшей пятилетке объем кинопроизводства в Узбекистане увеличился. Так, на киностудии «Узбекфильм» имени Камиля Ярматова за эти годы было создано 26 полнометражных игро-

вых фильмов и 25 полнометражных телевизионных картин, 30 мультипликационных лент; ежегодно дублировалось на узбекский язык более 60 советских и зарубежных фильмов. Киностудия научно-популярных и документальных фильмов выпустила около 300 лент. Хочется отметить ряд значительных произведений последнего времени: игровые ленты «Далекие, близкие годы» К. Ярматова, «Огненные дороги» Ш. Аббасова, «Служа Отечеству» Л. Файзиева, «Чужое счастье» К. Камаловой, «Человек уходит за птицами» и «Триптих» А. Хамраева, «Это было в Коканде» У. Назарова, «Озорник» и «Ленинградцы, дети мои» Дамира Салимова; такие яркие публицистические картины, как «Есть на Востоке добрый город», «Паранджа», «Земельная реформа» М. Каюмова, «Журавлиная степь», «И пришла вода», «Раис», «Боль» Даврона Салимова, «Хочу быть рабочим», «Бюджет рабочей семьи» Б. Музафарова, «Щедрость души» С. Давлетова, «Море просит воды» Н. Азимова. С чувством законной гордости можно сказать, что в нашем игровом и документальном кино работает сильная группа талантливых режиссеров и представителей других кинематографических профессий — главный залог дальнейшего подъема узбекского киноискусства.

Однако мы полностью отдаем себе отчет в том, что в кинематографии республики есть еще немало проблем, ожидающих своего решения. Так, преобладая в количественном отношении над историческими и историко-революционными фильмами, ленты о современности, к сожалению, иногда уступают им по своим художественным качествам. На студии «Узбекфильм» ощущается недостаток добротных готовых к запуску в производство сценариев. Медленно пополняется молодыми кадрами отряд творческих работников узбекского кино. Некоторые из наших ведущих режиссеров-постановщиков неоправданно долго находятся в простое. Мало выпускается фильмов, адресованных самым юным зрителям и молодежи. Наши документалисты в последнее время нечасто отваживаются на смелый творческий эксперимент, пользуются однообразными, «наработанными» приемами. Обо всем этом много и обстоятельно говорилось на V съезде кинематографистов республики, который состоялся вскоре после завершения работы XXVI съезда КПСС и проходил под знаком его исторических решений.

Исходя из этих решений, мы заново пересмотрели перспективные тематические планы киностудий Узбекистана, подробно их обсудили и внесли необходимые изменения и уточнения, которые, как мы надеемся, позволят нам с большей эффективностью решать задачи, выдвинутые партией перед советскими кинематографистами.

В этой связи мне хотелось бы сейчас назвать некоторые из наиболее важных тем, которые будут разрабатываться в ближайшие годы в наших фильмах.

Очень значительной и нужной, на наш взгляд, теме будет посвящена картина режиссера К. Камаловой «Ожидание» по сценарию С. Лунгина; в центре повествования — судьба женщины-узбечки, прошедшей путь от простой кетменщицы до директора современного совхоза в Голодной степи. Основное действие фильма, затрагивающего актуальные проблемы, связанные с созданием крупных хлопководческих хозяйств в Узбекистане, происходит в наши дни.

Созданию этой ленты мы собираемся уделить особое внимание еще и потому, что за последнее время у нас не появилось заметных кинопроизведений о славных узбекских хлопкоробах — замечательных тружениках, собравших в прошлом году небывалый урожай — 6 миллионов 200 тысяч тонн хлопка.

Близкой по теме «Ожиданию» должна стать экранизация романа узбекского писателя Уктама Усманова «Водоворот». Главный герой книги и будущего фильма — молодой ученый-селекционер, работающий над выведением новых сортов хлопчатника. Лента расскажет о связях людей науки с людьми земледельческого труда, раскрыв высокие нравственные критерии, с которыми наш современник подходит к общественным делам. В идейно-художественной структуре будущего фильма одно из центральных мест отводится фигуре старого хлопкороба, человека глубоко принципиального и

честного; встреча с ним благотворно повлияет на становление личности молодого ученого. Роман У. Усманова дает надежную основу для создания серьезного, значительного кинопроизведения.

Столица Узбекистана Ташкент по праву считается символом братства и дружбы советских народов. Тема интернационализма успешно разрабатывалась в ряде известных узбекских фильмов — в таких картинах режиссера Ш. Аббасова, как «Ты не сирота» и «Ташкент — город хлебный», в недавней работе Д. Салимова «Ленинградцы, дети мои». Сегодня в перспективном плане киностудии «Узбекфильм» значится лента с условным названием «Эвакуация». По замыслу режиссера Р. Батырова, который собирается работать над этой картиной, в «Эвакуации» будет раскрыто огромное социально-политическое и экономическое значение патриотического подвига тружеников тыла, столь многое сделавших в годы Великой Отечественной войны, чтобы обеспечить победу советского народа над фашизмом. В суровую пору военных испытаний в Узбекистан были эвакуированы многие крупные промышленные предприятия из центральных районов страны, в кратчайшие сроки на них было налажено производство необходимой фронту продукции. Впоследствии на базе этих предприятий создавалась современная промышленность республики, они стали кузницей узбекского рабочего класса. Вот почему эта картина, в которой отчетливо должен прозвучать мотив братской дружбы и единства народов Советского Союза, с необычайной силой проявившихся во время войны, повествуя о том, как узбекский народ выполнил свой патриотический и интернациональный долг в Великой Отечественной, будет обращена не только в прошлое, но и в наш сегодняшний день.

Қ знаменательной исторической дате, к 2000-летию Ташкента — она будет отмечаться в 1983 году — режиссер Д. Салимов собирается поставить фильм, имеющий внутреннюю тематическую связь с картиной «Ленинградцы, дети мои», героями которой стали ленинградские ребята, вывезенные из блокадного Ленинграда в узбекскую столицу. Фильм с условным названием «Мы из Ташкента» расскажет об узбекских детях, которые после ташкентского землетрясения 1966 года были отправлены в Ленинград и прожили там около двух лет. Так узы дружбы русского и узбекского народов, окрепшие в грозные годы войны, вновь проявили себя в то время, когда стихия подвергла жителей нашей столицы суровому испытанию.

Наш перспективный план предусматривает создание масштабного двухсерийного полотна «По зову сердца», над которым собирается работать режиссер Ш. Аббасов. Это будет эпический рассказ о коммунистах Узбекистана 50—60-х годов, о людях, проявивших непреклонную волю, трудолюбие и самоотверженность, когда они закладывали основы сегодняшних социально-экономических достижений республики.

В ближайшие месяцы режиссер А. Қабулов закончит съемки фильма «Непокорная» — по мотивам романа Т. Қаипбергенова «Дочь Қаракалпакии»; «Непокорная» — первая наша игровая картина, отражающая исторические события периода становления Советской власти в Қаракалпакии.

Разумеется, наши замыслы не исчерпываются названными проектами. Среди картин, создание которых предусмотрено перспективным планом «Узбекфильма», есть и исторические драмы, и лирические комедии, и произведения, возвращающие нашу память к событиям гражданской и Великой Отечественной войны, и ленты на материале современной жизни, раскрывающие различные аспекты нравственно-этической проблематики. Интересный фильм задумал, к примеру, режиссер Э. Ишмухамедов: он будет называться «Прощай, зелень лета...». Герои фильма — молодые люди; видимо, здесь, как и в прежних своих работах, режиссер продолжит любимую тему, исследуя сложный процесс духовного созревания сегодняшней молодежи. А сейчас Ишмухамедов работает над картиной «Юность гения», посвященной началу жизненного пути великого ученого Востока Авиценны.

В ближайшие годы нам многое предстоит сделать и в области документального кинема-

тографа. Основные картины, над которыми будут работать узбекские документалисты в ближайшие два-три года, объединяются под общей рубрикой «Решения XXVI съезда КПСС — в жизнь». В 1982 году планируется выпуск полнометражной документальной ленты «Белые города» — о молодых городах, выросших в пустыне, о Навои, Зеравшане, Мурунтау, об их роли в экономической жизни республики и всей страны, о людях, которые здесь трудятся, — химиках, энергетиках, строителях. В числе новостроек, которые Леонид Ильич Брежнев назвал в докладе на XXVI съезде «нашей гордостью», он упомянул и Навои — и нам хочется, чтобы зрители будущего фильма воочию убедились, как красивы новые города, выросшие в Узбекистане, какие замечательные люди стали их первыми жителями. Картину будет снимать молодой, но уже опытный и хорошо зарекомендовавший себя на самостоятельной работе режиссер-документалист Даврон Салимов.

У документалистов Узбекистана стало традицией ежегодно снимать специальный фильм, рассказывающий о наиболее значительных достижениях народного хозяйства республики этого года; работа над этим циклом, куда войдут выпуск «Первый год 11-й пятилетки», «Второй год 11-й пятилетки» и т. д., будет продолжена и в нынешнем пятилетии.

О древней столице Узбекской республики уже существует несколько документальных лент, однако в преддверии юбилея Ташкента мы намерены снять еще один фильм — «Этот старый новый город»; посмотрев его, зритель получит представление о революционном прошлом и о сегодняшнем дне крупнейшего промышленного и культурного центра Советской Средней Азии.

С учетом задач советской кинематографии, вытекающих из решений XXVI съезда партии, узбекские документалисты планируют создание кинопортретов героев труда — рабочих, хлопкоробов, строителей, чьи биографии неразрывно связаны с успехами в развитии экономики нашей республики, чьи судьбы — гордость нашей республики.

Реализация планов узбекской кинематографии, намеченных на 80-е годы, естественно, потребует участия представителей всех поколений наших творческих работников. Большие надежды возлагаем мы в этом смысле на молодых. Любое искусство, в том числе и кино, не может развиваться дальше без прилива новых сил — это бесспорная истина. Важную роль в деле улучшения подготовки кинематографических кадров сыграло известное постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», принятое пять лет назад. Госкино Узбекской ССР, Союз кинематографистов Узбекистана, обе наши студии ведут большую и плодотворную работу по повышению уровня идейной и профессиональной подготовки молодых творческих работников нашей кинематографии. За последние 4 года около 40 посланцев нашей республики приняты во ВГИК и учатся там по различным специальностям. В 1979 году по инициативе Союза кинематографистов и при содействии ЦК КП Узбекистана во ВГИКе была организована специальная узбекская актерская группа-мастерская, которой руководит народный артист СССР Борис Чирков. Число режиссерских дебютов и первых принятых к постановке сценариев начинающих драматургов у нас за последние годы возросло.

И все же мы не можем не ощущать известной неудовлетворенности тем, как начинают свой самостоятельный путь в искусстве многие из молодых кинематографистов. Мы вправе ждать от них более зрелых по мысли, свежих по своим художественным решениям оригинальных работ. В этой связи мне вспоминается время, когда на «Узбекфильм» пришли в ту пору еще совсем молодые, режиссеры — Равиль Батыров, Али Хамраев, Эльёр Ишмухамедов, Дамир Салимов, Учкун Назаров и другие. Уже первыми своими фильмами они заявили о себе как не только хорошо подготовленные, но и творчески одаренные люди, обладающие собственным ви́дением жизненного материала и умением рассказать о нем с экрана в интересной образной форме, подчас необычной. В дальнейшем они сумели закрепить свою репутацию, сняв за 10—15 лет целый ряд значительных картин, которые были замечены и хо-

рошо приняты не только в республике, но и за ее пределами, за рубежами нашей Родины. Сегодня мы внимательно присматриваемся к новому пополнению, к молодым кинематографистам, которые приходят на студии Узбекистана, окончив высшие учебные заведения. Им обеспечены необходимое внимание и — непременно — требовательность, высокая взыскательность, забота об их творческом росте. Это относится не только к режиссерам-постановщикам, но и к представителям других кинематографических профессий — к сценаристам, операторам, художникам. И вот что огорчительно: начинающие кинематографисты сегодня далеко не всегда обладают теми качествами, которые были у представителей предшествующего поколения, не во всем оправдывают возложенные на них надежды. Здесь есть над чем задуматься и нам, руководству Госкино республики, и республиканскому Союзу кинематографистов. Однако мы намерены и впредь смело доверять молодым, поручая им самостоятельные постановки, тщательно рассматривать и обсуждать их замыслы, предлагаемые ими темы. Ведь только при этом условии можно рассчитывать, что, скажем, через 4—5 лет у нас появится новая группа творческих работников, которые смогут стать вровень со своими старшими товарищами, составляющими сегодня ядро художественных коллективов обеих наших киностудий.

В ярких достижениях нашей республики отражается жизнь всей нашей великой страны. Социально-экономические и культурные достижения узбекского народа — неоспоримое свидетельство преимуществ социалистического строя, результат осуществления ленинской национальной политики, последовательно проводимой Коммунистической партией Советского Союза, они являются вдохновляющим примером для всех народов Востока. Лучшие фильмы узбекских кинематографистов широко известны и пользуются большой популярностью за рубежом, особенно в развивающихся странах. Таковы главные факторы, обусловившие высокий авторитет Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки, который проходит в Ташкенте каждые два года. На Ташкентском фестивале в последнее время происходит не только широкий обмен творческим опытом, накопленным прогрессивным киноискусством трех континентов; здесь устанавливаются и получают свое дальнейшее углубление связи узбекского кинематографа с молодыми национальными кинематографиями многих зарубежных государств, а также — с развитыми кинематографиями, например, с индийской. Так, проект создания советско-индийского художественного фильма «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников» впервые обсуждался в дни IV Международного кинофестиваля в Ташкенте. Сегодня картина с большим успехом демонстрируется в нашей стране, в Индии и других зарубежных странах, ей присуждена одна из почетных наград на международном смотре фильмов для детей в Белграде.

Успешно сотрудничали мы по совместным постановкам и с кинематографистами других стран. Напомню читателю советско-югославский фильм «Любовь и ярость», в яркой, эмоциональной форме повествующий о борьбе за победу социалистической революции в Узбекистане. В создании картины «Повесть о двух солдатах» активно участвовали кинематографисты Болгарии. Документальный фильм «Афганистан — революция продолжается», имеющий важное политическое значение в сегодняшней международной ситуации, — еще один пример плодотворного творческого сотрудничества, на этот раз с нашими афганскими товарищами. Кстати, о работе над этой картиной узбекские и афганские кинематографисты договорились тоже во время одного из Ташкентских фестивалей. В перспективе у нас намечены проекты совместных работ с кинематографистами Индии, Чехословакии, Народной Демократической Республики Йемен, Афганистана. Как показывает практика, сотрудничество с зарубежными коллегами позволяет решать на экране масштабные темы актуального политического звучания, взаимно обогащает наш творческий и производственный опыт, поднимает международный престиж советского кинематографа.

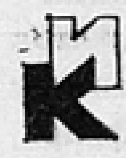
А это очень важно, особенно сегодня,

когда мир переживает трудное и тревожное время.

Большое внимание уделяется в нашей республике вопросам пропаганды киноискусства, улучшению кинематографического обслуживания населения. У нас часто организуются встречи работников кино с тружениками промышленности и сельского хозяйства, с учащимися. Такие встречи — это своего рода отчеты кинематографистов перед своими зрителями, в них обычно принимают участие наши известные режиссеры, операторы, актеры, киноведы; они показывают свои новые работы, делятся творческими замыслами. Широкая зрительская аудитория неизменно проявляет большой интерес к этим встречам. С неменьшим успехом проходят у нас традиционные дни кино союзных республик. Мы искренне рады достижениям братских кинематографий нашей страны — русского, украинского, белорусского, грузинского, армянского, эстонского и других отрядов советского многонационального кинематографа. В нынешнем году в Узбекистане состоится фестиваль киностудии «Ленфильм». Подобные встречи и фестивали очень важны не только для зрителей, но и для наших кинематографистов: они расширяют поле их творческого видения, помогают упрочению традиционных дружеских связей кино других республик.

Выступая на XXVI съезде КПСС, товарищ Леонид Ильич Брежнев высоко оценил результаты труда советской художественной интеллигенции: «Дело литературных критиков и искусствоведов выносить профессиональные суждения. Но думается, что все читатели, зрители, слушатели чувствуют: в советском искусстве поднимается новая приливная волна. В последние годы — причем во всех республиках — появилось немало талантливых произведений. Это относится к литературе и театру, кино и музыке, живописи и скульптуре». Эти замечательные слова вдхновляют и нас, узбекских кинематографистов.

Вдохновляют и одновременно ко многому обязывают. Сегодня все деятели киноискусства нашей республики полны решимости трудиться так, чтобы «новая приливная волна» становилась все полнее и выше, чтобы наши произведения, которые появятся в ближайшие годы, отвечали историческим предначертаниям партии и были достойны нашего народа, нашей великой эпохи.



Острая идейная направленность, глубина постижения эпохи, публицистический накал — идейно-творческие ориентиры многонациональной советской кинопублицистики.

●

Сегодня нам хотелось бы рассмотреть более детально деятельность одной из крупнейших республиканских киностудий — украинской.

В. Головня

Документальное кино Украины

Мы с полным правом можем сегодня сказать — советское документальное кино находится на новом, особенно ощутимом подъеме. Создание за последние годы таких фильмов, как «Повесть о коммунисте», «Великая Отечественная», «Ум, честь и совесть эпохи», «Живи, человек», «Отчее поле», «Биография поколений», «Во имя человека», серия кинофильмов о крупнейших стройках страны в 10-й пятилетке, в частности, о строителях БАМа, картин об освоении космоса, о покорении Арктики, о дальнейшем освоении пространств Сибири и Дальнего Востока; создание ряда крупных публицистических фильмов на международные темы и прежде всего о борьбе народов за мир, против угрозы новой войны; завершение восьми фильмов киноэпопеи «Всего дороже», законченной и выпущенной на экраны в канун XXVI съезда КПСС и являющейся логическим продолжением «Великой Отечественной», — все это лишь часть поистине огромной работы, ведущейся ежедневно и ежечасно кинодокументалистами страны, создающими великую кинолетопись эпохи, обобщенный образ нашего времени, образ передового советского человека, строителя коммунизма, подлинного героя наших дней.

...Украинская киностудия хроникально-документальных фильмов жила в дни моего приезда своей обычной, в меру напряженной жизнью. В затемненном просмотровом зале руководство студии принимало черновой вариант фильма сценариста А. Камарницкого и режиссера В. Сперкача под условным названием «Командармы индустрии».

Картина на двух пленках. Комментарий, музыка, шумы еще не всегда окончательные, примерные. Тех, кто смотрит сейчас фильм, это не смущает. Профессиональный просмотр чернового варианта — дело особого рода. Непосвященным в этом процессе многое не понять.

Кадр за кадром, эпизод за эпизодом возникает и развертывается на экране рассказ о наших современниках, крупных руководителях промышленности. Это своего рода коллективный кинопортрет, в котором каждый из героев — интересная и своеобразная личность. Не знаю, как решат авторы и руководство студии, но я бы закрепил за фильмом название «Командармы индустрии». По-моему, оно вполне отвечает тому, что мы видим на экране.

Картина состоит из четырех новелл, рассказывающих о руководителях нашей промышленности: директоре завода «Арсенал» С. В. Гусовском, директоре «Запорожстали» Л. Д. Юпко, директоре Ждановского завода тяжелого машиностроения В. Ф. Карпове (он недавно ушел на пенсию, но остался на заводе консультантом при директоре) и о министре строительства предприятий тяжелой промышленности УССР Г. К. Лубенце, о котором так проникновенно вспоминает в своей книге «Возрождение» Л. И. Брежнев (по времени, когда Лубенец был еще диспетчером производства). На конкретных судьбах фильм стремится показать, как в условиях советского общества из

простых рабочих вырастают крупнейшие командиры социалистической индустрии.

...Зажегся свет. Невольная небольшая пауза, и вслед за ней возникает творческая беседа о том, что получилось, а что еще требует продолжения работы, пока еще не во всем отвечает поставленной задаче. Авторы фильма спокойно, внимательно слушают замечания и предложения, но, конечно же, волнуются.

Это хорошее волнение. В нем один из залогов того, что в окончательном варианте картина сможет обрести бо́льшую стройность, а ее герои «зазвучат» с экрана в полную силу.

— Надо подчеркнуть, акцентировать их связь с коллективом...

— Хорошо бы укрупнить индивидуальные характеристики...

— Порой не все интересно в синхронной записи. Есть повторы, привычные, шаблонные выражения...

— Надо дать героям больше самостоятельности, не ставить их в жесткие рамки синхронных интервью...

— Поработайте еще над композицией. Сейчас в фильме как бы четыре самостоятельных рассказа.

— Дикторский текст местами слабый, малоинтересный. Он проигрывает по сравнению с удачными кусками синхронных съемок...

Обсуждение заканчивается. Споров почти не возникало. Авторы приняли все основные замечания и пожелания. Общее мнение — над фильмом надо еще серьезно потрудиться, хотя уже и в том, что мы видели, заложена основа будущей интересной и нужной картины.

●

Украинская студия — одна из крупнейших хроникально-документальных студий страны. Ежегодно она выпускает два полнометражных и более сорока короткометражных фильмов, не считая республиканских киножурналов и так называемых заказных картин. В коллективе студии трудится более шестисот человек, в том числе значительный отряд творческих работников всех поколений: режиссеров, сценаристов, кинооператоров, звукооператоров, художников, редакторов. Нам удалось познакомиться с многими картинами из тех, что созданы за последние три года. В большинстве своем это интересные, актуальные фильмы. Невозможно, да и вряд ли есть в этом необходимость, подробно проанализировать все просмотренные работы, но о некоторых надо сказать специально, а главное — выявить направления, тенденции творческих поисков, характерные для творчества всей студии в целом.

Прежде всего убеждаешься в том, что основные фильмы студии отмечены политической зрелостью, их тематика, идейная направленность находятся в русле актуальных проблем современной жизни нашей страны. Эти фильмы, как правило, являются примерами острой партийной публицистики. Таковы созданные за последние годы полнометражные фильмы «Ум, честь и совесть эпохи», «Слово о хлебе», «Живи, человек», «Мария с Малой земли», короткометражные ленты «Ленинградка», «Деревья-обелиски», «Право на вечность» «Крутовики» и ряд других. Они различны по тематике, художественной форме, но роднит их высокий идейный уровень, боевой наступательный характер.

Студия за последнее время накопила немалый опыт в создании политического фильма. В качестве примера серьезной, углубленной работы над очень сложной темой приведу полнометражный цветной фильм «Ум, честь и совесть эпохи» (сценарий В. Кузнецова и А. Косинова, режиссер А. Косинов), по праву получивший главный приз на Всесоюзном кинофестивале 1978 года, — фильм о нашей Коммунистической партии. Это большое кинематографическое полотно. От первых хроникальных кадров революции 1917 года, от суровых событий гражданской войны оно ведет зрителя к героическим делам наших современников. В фильме широко и умело использована старая кинохроника, особенно следует отметить бережное отношение к бесценным ленинским кадрам. Они общеизвестны, но как бы обрели новое звучание, новую силу в органическом сочетании с кинокадрами сегодняшнего дня.

Фильм глубоко патриотичен, его романтика и поэтическая приподнятость неотрывны от точной политической направленности.

В картине целая галерея героев — от соратников В. И. Ленина до сегодняшних выдающихся тружеников, среди которых и буровой мастер Гусейнов, и знатная ткачиха Голубева, и секретарь заводского парткома Феоктистов, и полный кавалер орденов Славы Христенко... Яркие индивидуальные судьбы сливаются в общий выразительный портрет бойца революции, коммуниста.

Правдивый, яркий показ на экране человека — главный принцип советского документального киноискусства. Именно в этом направлении и ведут уже много лет свою работу, свои творческие поиски украинские кинодокументалисты, добиваясь немалых успехов. Почти в каждом из фильмов последних лет в центре внимания авторов интересная, яркая личность, несущая в себе и типические черты советского человека.

Примечательна недавняя работа А. Слесаренко, в которой он выступил как сценарист, режиссер и автор музыки, — полнометражный фильм «Живи, человек». Этот фильм автор и студия посвятили XXVI съезду КПСС. В картине три новеллы, объединенные единой мыслью о высоких идейных и моральных качествах советских людей, взращенных и воспитанных нашей ленинской Коммунистической партией. В центре каждой новеллы — образ одного из героев, о которых так тепло говорит в своих широко известных книгах «Малая земля», «Возрождение», «Целина» Леонид Ильич Брежнев. В новелле «Комиссар» рассказывается о замечательном коммунисте комиссаре Михаиле Видове. Выразительно использованы дошедшие до нас немногие скупые фотографии, воссоздающие на экране образ отважного политработника, а также кинокадры, снятые при посещении Л. И. Брежневым города-героя Новороссийска. Вторая новелла, «Царица бетона», посвящена Анне Лошкаревой, бригадиру бетонщиков, работавших на восстановлении Днепрогэса. Автор фильма снял на пленку беседу со своей героиней. Один из самых теплых и трогательных — синхронный эпизод воспоминаний А. Лошкаревой о незабываемых днях ее юности, о самоотверженном труде нашего народа. Герой третьей новеллы, Василий Рагузов, — один из первых целинников, энтузиаст, первопроходец, человек удивительной целеустремленности и энергии. В. Рагузов погиб, выполняя свой трудовой долг, во время снежного бурана в степи. И стоит в необозримых просторах строгий памятник-обелиск этому прекрасному человеку, и уже многие годы люди приносят к его подножию живые цветы...

Разные судьбы у героев фильма, но всех их объединяет единый высокий жизненный принцип: для них главное — быть настоящим человеком. В этом глубокий смысл, идейная направленность и подлинный гражданский пафос картины. Ощутив в характеристике тех событий и людей, о которых пишет Л. И. Брежнев, великую жизненную правду и силу, автор фильма попытался донести это до экрана средствами документального кинематографа и добился определенных успехов.

Среди выпущенных студией короткометражных фильмов немало интересных лент, сделанных на актуальном современном материале. Короткий, в две части, фильм «Крутовики» (автор сценария и режиссер В. Сперкач), посвящен 45-летию стахановского движения. Это фильм о людях суровой и мужественной профессии — о горняках, а точнее, о забойщиках, работающих в самых сложных условиях — на крутых пластах, где почти неприменима современная техника и где решающее слово за отбойным молотком в руках мастеров своего дела. Это рассказ о том, как проверяются люди на физическую и духовную прочность, как они с честью выполняют свой горняцкий долг перед Родиной. Молодой потомственный забойщик выдает за одну смену 18 норм. Старый шахтер, Герой Социалистического Труда, говорит ему, своему племяннику: «Держись, Иван, ты теперь в ответе за всю династию...» Но рекорд рождает рекорд. И вот уже на счету другого горняка 26 сменных норм. На конкретных примерах, убедительно, интересно показывает фильм, как живет и развивается дело, начатое почти полвека назад легендарным Алек-

сеем Стахановым. Отличной оценки заслуживает работа оператора С. Тимофеева: в картине выразительны крупные планы горняков, впечатляюще отражена атмосфера шахтерского труда, хотя снимать часто приходилось в весьма сложных условиях.

Кажется, совсем другой темы касается одночастевый фильм «Деревья-обелиски» (сценарист Ф. Перельмутов, режиссер А. Крахмальный), но и он рождает прежде всего чувство гордости за советского человека. Герой фильма — Василий Иванович Томашенко, инвалид Великой Отечественной войны. В тяжкие минуты боев он дал себе слово: останусь жив, вернусь домой, посажу фруктовое дерево в память каждого, кто не пришел с огненных полей, кто не имеет могилы на родной земле. Василий Иванович и его супруга Галина Яковлевна создали необычный мемориал — вырастили большой фруктовый сад. Вот уже второе десятилетие зацветает он буйным цветом по весне, каждое дерево здесь — память о конкретном человеке, отдавшем жизнь за Родину. На экране — чистый и прекрасный символ всенародной благодарности тем, кто погиб в великих сражениях. Сами Томашенки потеряли на войне шестнадцать близких родственников... Обычный рядовой человек — герой этого фильма, но какая в нем красота души! Он не просто добрый, хороший человек, он еще и мудрый воспитатель молодого поколения.

В фильме «Своя земля» (сценарий А. Коваля, С. Колесника, режиссер А. Коваль) мы видим обычное украинское село, картины повседневной колхозной жизни: работа в поле, песни и шутки в часы отдыха, вечеринка, молодежь, исполняющая мелодии в современных ритмах на современных гитарах ... Хорошо говорит председатель колхоза: «... дел у нас много — будем и детей рожать, и учить их, и свадьбы играть, и в армию провожать, и работать будем, и юбилеи справлять, и хоронить... все это нам надо делать...» Есть что-то подкупающее в этой простой, немудреной жизненной философии. Тут и радость бытия, и утверждение незыблемого, доброго, вечного, и сознание своей ответственности, и грусть о быстротечности времени... Добрый фильм о людях-тружениках.

Удачный синхронный эпизод, в котором героиня, рассказывая о пройденном жизненном пути, говорит душевные, от сердца идущие слова, служит как бы камертоном ко всему фильму «Жить не ниже подвига» (сценарист Т. Гладков, режиссер В. Костенко). Вера Павлова, дочь известного революционного деятеля Болгарии Тодора Павлова, обрела свою вторую родину в Советском Союзе. Она окончила Московский медицинский институт, овладела благородной профессией врача. В годы Великой Отечественной войны оказалась на фронте, стала доктором партизанского отряда. В труднейших условиях ей приходилось делать сложные операции, спасая жизнь людей. Авторы умело воспользовались порой очень скудным изобразительным материалом, картина получилась глубоко эмоциональная, трепетно раскрывающая силу характера героини. Это рассказ не только о подвиге врача, но и о совместной борьбе украинского и болгарского народов против фашизма.

Шахтер и генерал, колхозник и ученый, капитан рыболовецкого судна и бывший солдат, спасший немецкого ребенка во время жестокого штурма Берлина, председатель колхоза и художник-самоучка — велика портретная галерея украинских документалистов. Одной из основных предпосылок ее удачи является правильный, точный выбор героя. И хотя бывают случаи, что герой в жизни интереснее, полнокровнее, ярче, чем его показывают на экране, в целом можно смело сказать, что вдохновенный, заинтересованный, подлинно творческий подход к изображению наших современников принадлежит к числу главных достижений украинского документального кино. Иногда, «открывая» своего героя, документалисты впервые делают его имя достоянием широкой аудитории.

Фильм-портрет, пожалуй, наиболее распространенный вид короткометражного фильма на Украинской студии. Кроме упомянутых выше, назову еще картины «Энергичный человек» — о сельском инструкторе по спорту, энтузиасте своего дела; «Участковый инспектор» — о буд-

нях участкового инспектора милиции, его повседневной, весьма нужной работе; «Наш Орлянкин» — фильм, посвященный одному из старейших документалистов Валентину Ивановичу Орлянкину, бывшему фронтовому оператору, раненному под Сталинградом, но и сейчас находящемуся в строю, активному, жизнерадостному человеку; «Колесо Федора Примаченко» — картина о сельском художнике-самоучке; «Гончар» — о сельском умельце Тарасенко, удивительное мастерство которого отдано не столько заработку, сколько удовлетворению высокой художественной мечты; «Наша итальянка» — рассказ об уже немолодой, но прекрасной женщине, которая родилась в Италии, а навечно поселилась в украинском селе, стала одной из лучших доярок, уважаемым в народе человеком.

В работах студии нельзя не увидеть такую особенность — многие украинские документальные фильмы отмечены чертами искусства поэтического. Это сказывается и в выборе героев, и в изображении природы, и в музыкальном сопровождении картины. «Гончар», «Аисты прилетают днем», «Воспоминание о ярмарке», «Дед Иван из села Рички» не просто исполнены национального колорита, отражают своеобразие украинского фольклора, они поэтичны в своем существе, в самом характере экранного преломления жизни.

Примечательно для украинских кинодокументалистов глубоко заинтересованное отношение к военно-патриотической теме. Об этом свидетельствует не только тематический план студии, но прежде всего сами фильмы, в которых авторы с волнением обращаются к событиям незабываемых грозных лет, к людям, прошедшим нелегкими дорогами великой битвы за свободу и независимость нашей социалистической Отчизны. Среди героев этих лент — люди разного возраста, разных воинских званий, разной судьбы: и ветераны, увенчанные высокими наградами Родины, и те, кого уже давно нет среди нас, но которым киноэкран дал как бы вторую жизнь в память их подвигов.

Мария Педенко, героиня фильма «Мария с Малой земли» (авторы сценария А. Слесаренко, Б. Хандрос, режиссер А. Слесаренко), — фронтовой агитатор политотдела 255 бригады морской пехоты, героически воевавшая на знаменитой Малой земле. Миниатюрная девушка, выпускавшая рукописную газету малоземельцев «Полундра», перевязывавшая и выносившая под огнем раненых, поднимавшая моряков в контратаки... Сколько в ней воли к победе над врагом, какая удивительная душевная чистота!..

Леонид Ильич Брежнев пишет о Марии Педенко в своей книге «Малая земля»: «Вспоминая этого прекрасного человека, я думаю о многих других дочерях нашей Родины... Для меня их образ стал олицетворением величия советской женщины».

А. Слесаренко создал волнующую патриотическую картину. Жаль только, что фильм, где чувствуешь досадную ограниченность изобразительного материала, все же оказался несколько растянутым.

Еще об одной женщине-воине рассказывает документальный фильм «Ленинградка» (сценарий М. Торчинского, режиссер М. Мамедов). В 52 года добровольно пошла на фронт Нина Павловна Петрова — знаменитый снайпер, воевавшая под Ленинградом, на «Невском пятачке». Эта поистине героическая женщина — кавалер ордена Славы всех трех степеней. Она не только бесстрашно разила врагов, лично уничтожив 107 фашистов, но и ходила с бойцами в атаки, несла все тяготы жизни на передовой и подготовила на фронте более 400 снайперов. Очень трудно было этой уже пожилой женщине-матери, но во имя Родины она преодолевала все тяготы. Лишь несколько дней не дожила Нина Павловна до желанного дня нашей Победы.

«Ленинградка» — по-особому возвышенный фильм. Авторы сумели так снять эту ленту, что мы, до сих пор ничего не знавшие о героине, глубоко волнуемся за судьбу женщины в армейской шапке-ушанке, с усталым лицом, которая внимательно смотрит на нас со старой военной фотографии, в десятки раз увеличенной киноэкраном.

Поистине удивительная судьба артиллериста Малинко, победившего собственную смерть,

отражена в фильме «Такая счастливая жизнь Григория Малинко» (автор сценария и режиссер А. Автономов). В одном из боев Малинко был тяжело ранен в грудь, бок, ноги. Думали, что он мертв, чуть не захоронили в братской могиле, но случайно обнаружили: еще теплится в человеке жизнь. Многие месяцы в госпиталях. Семь тяжелых ранений, осколок под сердцем... После длительного лечения вышел из больницы инвалидом первой группы. Но человеческая воля может творить чудеса. «Человек может все...» — говорит Григорий Малинко. И он начинает упорно, день за днем тренироваться — ведь до войны Малинко был борцом. Человек совершает неслыханное — преодолевает последствия ранений, болезнь, инвалидность, вновь становится чемпионом по борьбе. В 1945 году знаменитый Иван Поддубный вручает ему заслуженный приз.

Прошло много лет — вот он, Григорий Малинко, на киноэкране. Немолодой человек в маленьком садике возле дома «разминается», легко подкидывая и подхватывая одновременно две двухпудовые гири. Потом идет кормить своих питомцев — у него 400 голубей, он имеет медали за выведение редких пород этих птиц...

Назову еще несколько хороших картин, посвященных участникам Великой Отечественной войны.

Это фильм о солдате Николае Ивановиче Мосолове — «Право на вечность» (автор сценария и режиссер Г. Шкляревский), который в последние минуты войны, во время штурма рейхстага, спас, рискуя собственной жизнью, немецкую девочку; фильм «Мой дорогой сын Степан» (сценарий В. Костенко, режиссер М. Мамедов) — об украинском мальчике Степане Баце, попавшем в гитлеровский лагерь смерти Бухенвальд, где фашистский врач-садист лишил его руки. От смерти Степана спасли немецкие подпольщики-антифашисты. Один из них, коммунист Фриц Унгер, много лет спустя, когда Степан уже жил на Родине, навестил его в украинском селе. С тех пор семьи связывает крепкая дружба. Авторы фильма задались целью не только познакомить зрителя с необычной судьбой человека, путь которого прошел через страдания к жизнеутверждению. Судьба героя позволила поднять в картине значительную, важную тему отношений между народами СССР и ГДР, сложившихся на основе дружбы и взаимопонимания, на основе ленинской интернациональной политики.

●

В Отчетном докладе XXVI съезду КПСС Леонид Ильич Брежнев говорил: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет общество».

В связи с этим мне хочется сказать несколько слов о проблемных картинах, созданных на Украинской киностудии.

Проблемный фильм, как правило, предполагает остроту постановки вопроса, полемичность. К созданию такого фильма необходима особенно длительная подготовка, глубокое, детальное изучение материала. Разумеется, от авторов требуется известная смелость, чтобы выйти на серьезный разговор, касающийся наболевших, нерешенных вопросов современности. Проще, конечно, взять «спокойную» тему, пойти по уже проложенной дороге, чем пытаться вторгнуться в ту сферу жизни и производства, которая вызывает горячее обсуждение, напряженные споры... Не потому ли не многие дерзают в этом направлении — не случайно из сорока с лишним выпускаемых студией картин только три-четыре можно с полным основанием отнести к фильмам проблемным.

Назову ленту «Кто за лидером?» (сценарий М. Коростышевского, режиссер Г. Шкляревский). Рассказывая о производственных рекордах в металлургической промышленности, картина поднимает острый вопрос о том, как борьбу за единичный рекорд перевести в русло движения массового. Фильм содержит серьезные критические замечания по вопросам организации труда, выступает против рекорда как самоцели.

Проблеме семьи посвящен фильм «Вместе или врозь?» (сценарий В. Кузнецова, режис-

сер-оператор И. Гольдштейн). Можно сказать, что это фильм-размышление о том, как складывается крепкая семья, попытка разобраться — от чего зависит счастливая жизнь молодоженов.

Авторы не дают готовых рецептов. Они заставляют зрителей задуматься над некоторыми морально-бытовыми вопросами, подчеркивают, насколько велико значение взаимного доверия и уважения людей, соединяющих свои судьбы.

Упомяну еще об одной картине тех же авторов — «А что за душой?». Документальные кадры сняты в народном суде во время разбирательства дела о разводе и разделе имущества. Комично и страшно, когда человек теряет свое достоинство, когда берут верх низменные черты его характера: жадность, мелочность, себялюбие, жестокость. Обнажая всю неприглядность мещанства, обывательщины, фильм сражается за чистоту морального облика советского человека. Экран утверждает: самое большое наше завоевание — человек высоких духовных качеств.

Как видим, урожай в этой области деятельности украинских документалистов весьма скромен. Многие и многие проблемы действительности пока ждут активного вмешательства кинематографистов, их авторитетного, взволнованного экранного слова.

Подлинным публицистическим темпераментом отличаются ленты, привлекающие внимание не только советского зрителя, но и украинцев, проживающих за рубежом (в США и в других странах). Такие фильмы, как гневная, страстная картина «Горькое эхо» (сценарий И. Кочана и А. Федорова, режиссер А. Федоров), острие которой направлено против украинских буржуазных националистов, как фильм «Слышишь, брат мой» (авторы сценария И. Грабовский, Л. Мужук, В. Ференц, режиссер И. Грабовский), рассказывающий о трудном существовании украинских эмигрантов, живущих в США, о тягостной жизни вдали от Родины, — несомненные достижения студии, значение этих лент трудно переоценить.

Конечно, творческая практика украинских кинодокументалистов знает не одни только достижения и успехи. Наряду с талантливыми, интересными работами имеются и слабые, далеко не все получается порой даже у опытных, хорошо профессионально подготовленных режиссеров, сценаристов, операторов. Наверное, это закономерно, в творческом процессе известные издержки неизбежны, от них никто не застрахован. Но важно, что в стенах украинской киностудии идут постоянные поиски, что коллектив, сплотивший представителей разных поколений, не успокаивается на сегодняшних, а тем более вчерашних успехах. Очень показательной в этом смысле явилась встреча-беседа с творческим активом студии. Во время откровенного, временами довольно острого разговора ясно чувствовалось нежелание людей стоять на месте, стремление подняться на новую ступень искусства, тесно связанного с жизнью, с ее поступательным движением. Было высказано немало дельных мыслей и предложений.

Больное место студии (как и во всем документальном кино) — нехватка сценаристов-профессионалов. Отсюда слабость литературной основы многих документальных фильмов. Вот достаточно красноречивые цифры. Студия в год делает, не считая киножурналов, около пятидесяти фильмов, а квалифицированных сценаристов, таких, как В. Кузнецов, И. Сабельников, В. Костенко, М. Коростышевский, Б. Хандрос, постоянно сотрудничающих со студией едва ли десять человек. Вот он, источник многих бед. В предлагаемых сценариях вы часто найдете и важную тему, и интересные наметки человеческих характеров, а драматургические заявки, как правило, беспомощны.

Профессия кинооператора всегда была и остается одной из самых главных творческих профессий на киностудиях хроникально-документального профиля. На Украинской киностудии трудится значительный отряд квалифицированных кинооператоров, однако рядом с фильмами, снятыми с подлинным мастерством, заключающими в себе интересные образные

решения, встречаешься с лентами, где операторская работа вроде бы профессионально грамотна, а вдохновенного, яркого искусства нет. Такая безликость изобразительного ряда отрицательно сказывается на общем восприятии картины, ослабляет ее воздействие на зрителя.

Режиссеры и редакторы справедливо критиковали многословие фильмов, невысокий уровень дикторского текста. Однако при этом некоторые выступали за полный от него отказ, считая эту форму архаичной, малорезультативной. Достаточно, мол, синхронно снятых эпизодов, в которых герои сами говорят с экрана, обращая свои мысли к зрителям. Бесспорно, хорошо снятый синхронный эпизод украшает любой фильм, но правильно ли будет всегда столь поспешно и легко отказываться от дикторского текста, являющегося, по сути, авторским комментарием? Другое дело, что дикторский текст должен быть неформальным по мысли, хорошего литературного качества. Он должен быть органически связан с изображением, выделять главное, помогая зрителю в полной мере проникнуть в происходящее на экране, в замысел авторов. Разумеется, нужен не только содержательный — интересный по форме комментарий.

Содержательность, емкость требуется и от синхронных эпизодов, где многое впрямую зависит от режиссера, от его умения работать с людьми. На одних бытовых интонациях, непринужденной манере разговора, которые так подкупали во времена первых синхронных съемок, теперь уже, как говорится, далеко не уедешь. Часто, наоборот, синхронные съемки в фильмах лишены непосредственности, «заорганизованы» режиссером.

В фильмах Украинской киностудии довольно широко используются кадры кинолетописи, особенно времен первых пятилеток и периода Великой Отечественной войны. В большинстве случаев этот материал включается достаточно умело, продуманно. И все же отдельные примелькавшиеся уже кадры кочуют из фильма в фильм. Авторам картин следует проявлять бо́льшую требовательность, внимательнее искать, точнее использовать такую дорогую для нас историческую хронику. Это вопрос принципиальный.

Нельзя не сказать и еще об одном существенном недостатке. Студия выпускает в год несколько десятков номеров различных киножурналов, так называемую кинопериодику. Это большой объем работы, требующей профессионального умения, оперативности, журналистской хватки. Хороший киножурнал — это не просто удачно собранный информационный материал, здесь требуется зоркий глаз художника, решающего (пусть локальные) задачи композиции кадра и «сюжета», монтажа, наиболее интересного сочетания изображения и звука и т. п. Кинопериодика в документальном кинематографе всегда была первичным, очень важным звеном, позволяющим накапливать интереснейший кинолетописный материал. С кинопериодики начинали свой путь все крупнейшие режиссеры и операторы советского документального кино. Ведущие режиссеры ЦСДФ (И. Копалин, Р. Кармен, Л. Варламов, В. Беляев и другие) почти всю свою творческую жизнь время от времени делали киножурналы, оттачивая, как они сами говорили, свое профессиональное мастерство. Однако в коллективе Украинской студии нет, к сожалению, подобного уважительного и заинтересованного отношения к кинопериодике. Эта работа считается как бы работой «второго сорта». Глубокое, непростительное заблуждение! Конечно, в условиях развитой, чрезвычайно оперативной телевизионной информации кинопериодика (речь идет об основных киножурналах) должна менять свой характер. От событийных сюжетов, которые в новых условиях неизбежно сейчас же стареют, надо переходить к сюжетам очерковым. Их можно с интересом смотреть и через месяц, и через полгода. Все об этом знают, но перестройка кинохроники не только на Украинской студии — на всех наших киностудиях — проходит, к сожалению, очень медленно.

В ходе беседы с кинематографистами студии был также затронут вопрос о выборе героя документального фильма. Авторы украинского документального фильма умеют находить в жизни и интересно показывать с экрана лю-

дей необычной, уникальной судьбы. Но правомерно ли утверждать (а с такой точкой зрения выступили некоторые режиссеры), что успех ряда фильмов студии объясняется исключительно тем, что в центре их находятся люди с редкими биографиями, что интерес зрителей к этим картинам обусловлен именно невероятными ситуациями в жизни героев?

Спору нет, судьбы людей, исполненные не просто сложных, а порой удивительных событий, всегда привлекали и будут привлекать внимание художников, повышенный интерес документалистов Украины к биографиям ярким, необычным понятен и закономерен. И все-таки, думаю, главным здесь для кинематографистов было стремление проследить, как в трудных жизненных обстоятельствах проявлялись замечательные качества советского человека: твердость духа, воля к жизни, верность Родине, любовь к людям. Такой подход и обеспечил успех фильмам.

Надо продолжать поиски людей редких биографий, надо делать их судьбы, характеры достоянием миллионов зрителей. Это имеет огромное значение для воспитания молодого поколения. Однако из этого совершенно не следует, что кинематограф должен проходить мимо тех, у кого нет за плечами жизни, наполненной из ряда вон выходящими событиями. Труженики нашей промышленности, сельского хозяйства, деятели науки, литературы и искусства, в том числе молодые, — достойные объекты документального кино, призванного показать их таким образом, чтобы, увидев людей душевно сильных и щедрых, узнав их мысли и стремления, посмотрев на их дела, нам захотелось бы быть такими же в труде и в жизни.

Фильмы разной тематики, разных жанровых направлений выпускаются Украинской студией: киноэпопеи и киноочерки, острая политическая публицистика и кинопортреты, фильмы-плакаты и фильмы-наблюдения, картины локального звучания и широкого размаха, связанные с крупными общественными событиями. Последние требуют, может быть, особого напряжения сил художника, повышенной ответственности.

Известно, что выбор темы во многом предопределяет успех документального фильма. Однако сама тема, как бы она ни была весома, еще не дает гарантии по-настоящему актуальной, интересной, волнующей картины. В искусстве всегда важно не только то, о чем создается произведение, но и как, на каком художественном уровне оно выполнено, есть ли в нем подлинная душевная страсть авторов, помноженная на мастерство.

Я не открою ничего нового, если напомню: можно снять документальный фильм о повышении производительности труда в текстильной промышленности так, что он будет отличаться высоким эмоциональным накалом, поэтически выразит человеческие чувства и стремления. А можно взять, казалось бы, весьма одухотворенную, лирическую тему, скажем, о творческом пути известного художника и сделать сухую, протокольную ленту без всякого темперамента и взлетов мысли. К сожалению, в практике работы творческих коллективов наших студий порой забывается эта простая истина.

Страна наша развивается невиданно широким фронтом. Новые грандиозные планы и перспективы открывают решения XXVI съезда КПСС. Неуклонно повышаются благосостояние и культура народа. Кинозрители становятся год от года более образованными, более знающими. Они требовательнее оценивают произведения искусства, и документальное кино не может отставать от новых высоких требований. Двигаться вперед, обогащать содержание и форму своих произведений в духе времени — только при этом условии наш кинематограф будет способен в полной мере выполнить высокие функции пропагандиста всего нового, передового, активно помогая партии в деле просвещения, идейного и эстетического воспитания народа.

●

План студии этого года включает интересные и разнообразные творческие замыслы. Ведь год этот необычный, год XXVI съезда КПСС, первый год новой пятилетки. А для украинских кинодокументалистов он еще и юбилейный. Осенью Украинская киностудия хрони-

кально-документальных фильмов отметит свое 50-летие. Сотни больших и малых фильмов, киноочерков и журналов были созданы за эти годы.

И сегодня студия стремится укреплять и развивать лучшее, что найдено кинематографистами, что интересно в их работах.

В центре внимания сейчас две новые полнометражные ленты: уже упоминавшиеся «Командармы индустрии» и картина «Партийный подход» (автор сценария В. Кузнецов, режиссер А. Федоров). Последняя как бы продолжает известный фильм «Ум, честь и совесть эпохи», созданный три года назад, и посвящается повседневным «будничным» делам нашей партии, опыту партийных организаций республики.

Среди короткометражных лент надо отметить фильм-портрет из серии «Герои гражданской войны» — «Легендарный Клим» (сценарий В. Решетилова, режиссер А. Фернандес), посвященный выдающемуся деятелю советского государства, одному из ветеранов ленинской гвардии К. Е. Ворошилову, который, в частности, много сил отдал в свое время установлению Советской власти на Украине, защите молодой республики от контрреволюционных банд. Над фильмом «Эффект Григория Попова», рассказывающим о начальнике листопрокатного цеха на заводе Ильича в Жданове, работают сценарист М. Коростышевский и режиссер А. Крахмальный. В центре картины — известный новатор в деле управления производством, в борьбе за эффективность и качество. «Пусковые Кривбасса» (сценарий Н. Беспалова, режиссер А. Криварчук) — проблемный киноочерк, посвященный одному из важнейших вопросов народного хозяйства страны, в котором авторы на ряде примеров пытаются рассмотреть, как в современных условиях решается вопрос об увеличении добычи железной руды. Лента «Процесс в Крымно» (сценарий И. Кочана, режиссер Е. Татарец) продолжает тему борьбы с украинскими буржуазными националистами, перерожденцами и предателями украинского народа, разработанную в свое время, в частности, в полнометражном фильме «Горькое эхо». Это обличительный документ, показывающий зверства буржуазных националистов в годы войны, в период временной оккупации Украины.

Скажу еще о совместной работе украинских и чехословацких документалистов. Фильм под условным пока названием «Тебе завещаю» говорит о боевой дружбе наших народов в борьбе против фашизма. В центре картины — мужественный образ советской девушки-радистки, которая воевала в составе партизанского отряда на территории Чехословакии.

Следует отметить, что Украинская студия имеет хотя и не очень большой, но весьма положительный опыт производственно-творческого сотрудничества с кинодокументалистами ряда социалистических стран. Так, в 1980 году совместно с чехословацкими коллегами студией создан документальный киноочерк «Как сталь» — об опыте работы советских и чехословацких металлургов. Совместно с болгарской студией снята картина «Первая борозда», рассказывающая о том, как в 1919 году в Полтавской области болгарские революционеры организовали одну из первых коммун. Сейчас это богатый колхоз, в котором есть даже своя болгарская школа, где учатся уже внуки тех, кто закладывал здесь основы новой жизни.

В планах студии текущего года, в ее перспективных наметках на будущее главное место занимает современная тема. Будет продолжена серия портретов наших современников, появятся фильмы-очерки о передовых людях промышленности, сельского хозяйства, строительства, науки и техники, об актуальных проблемах развития народного хозяйства республики, о дальнейшем повышении благосостояния и культуры народа.

Нелегкий, но верный путь выбрала Украинская студия хроникально-документальных фильмов путь боевых кинопублицистов, активных бойцов нашего идеологического фронта. Хочется пожелать коллективу студии на этом пути новых творческих успехов, умножающих достижения советского многонационального киноискусства.

Эмиль Яснец

Актер в эпоху «режиссерского кино»

Один из существенных и новых моментов, подвигающих сегодня актера на отказ или согласие сниматься, — фигура режиссера. Вопрос «кто снимает?» подчас опережает традиционное «что за роль?» Об этой ситуации и хочется подумать...

Репутация режиссера, его идейные искания, художественный вкус, сама личность сказываются не только на конкретном фильме, но и — очень часто — на актерских репутациях. Даже — биографиях. Иногда судьбах.

Можно напомнить, как закладывает фундамент творческих биографий своих учеников кинорежиссер С. Герасимов. И не только в том давнем выпуске «молодогвардейцев», с которым поставлен знаменитый фильм, но и в сравнительно недавние годы, когда он снимал «У озера» или «Красное и черное». Надо видеть несколько мгновений, зафиксированных на кинопленке, где Алиса Фрейндлих внимает А. Тарковскому на репетиции — буквально смотрит в рот режиссеру; она, любимица публики, своенравная «звезда», опытнейшая актриса, стоит перед ним школьницей-«первоклашкой»!

К сожалению, такая безукоризненно высокая репутация режиссера, такое доверие к нему со стороны актера воспринимаются сегодня скорее как приятное исключение, нежели как правило. Встречи с кинорежиссурой нередко оставляют горечь и разочарование — фиксирует свои впечатления от съемок известный артист театра и кино В. Гафт в дискуссии об актерском искусстве («Театр», 1979, № 3). Он считает, что многие кинорежиссеры не обладают профессиональными навыками работы с актером, они фактически упразднили этот процесс, превратились в более или менее умелых организаторов съемок и не ставят перед собой серьезных творческих задач.

Л. Гурченко в статье «Профессия — актер» («Правда», 1980, 16 июня) с горьким юмором рассказывает о встречах на съемочных площадках с режиссерами, «которых самих надо пробовать «на роль режиссера». Такой режиссер, сам не зная, что делать, снимает по 10—15 дублей-близнецов, по принципу анекдота: «Вам репетиция нужна? Мне нет. Мотор!..» От встреч с такими режиссерами горечь. Однако приходится работать и с такими. Работать нужно».

Чем вызвана столь резкая оценка? Да тем, что актерское творчество в кинематографе и его художественные результаты во многом предопределены уровнем режиссуры, больше того, почти полностью от него зависят.

Оттого, возможно, актеры все чаще высказываются за участие в творчески близкой «кинотруппе», возглавляемой режиссером-лидером. Как о заветной мечте писала об этом недавно актриса М. Неёлова. Это понятно. Формальная общность, продиктованная внешними задачами, перерастает здесь в живое единство творческих симпатий, человеческих и гражданских пристрастий. Авторы произведения и соавторы-актеры отстаивают целостную идейно-эстетическую программу.

На мой взгляд, наиболее целеустремленно принцип труппы реализуется в практике Н. Михалкова, Б. Шамшиева.

Костяк михалковской труппы — А. Калягин, Е. Соловей, Ю. Богатырев, Е. Глушенко — как-то незаметно разросся прямо на глазах. Именно в фильмах Михалкова по-настоящему раскрылись возможности этих актеров. Конечно, мы и раньше видели, как интересно работает Калягин во МХАТе, а Богатырев — в «Современнике», знали, что Глушенко ярко дебютировала на сцене Малого театра, а Соловей после окончания ВГИКа успешно снималась в картинах разных режиссеров. Но как незаурядные артистические индивидуальности, чей почерк отмечен самобытной стилистикой, они предстали в труппе Михалкова.

Можно отметить у них нечто общее. С одной

стороны вкус к эксцентрике, к «обратным ходам», сообщающий внезапную свежесть их игре. Эксцентризм, коренящийся в природе художественного мышления Н. Михалкова, режиссера и актера, резко метит своеобразие кинотруппы. С другой стороны, эксцентрическая яркость их игры поразительно уживается с творческим самоограничением. Режиссер требует от актера не просто «сыграть роль», погружаясь в проблематику фильма, актер должен духовно соучаствовать в разработке общей концепции произведения и осознать место своего героя в этой концепции. О. Басилашвили рассказывал в этой связи:

— Стоит кому-нибудь из нас чересчур, что называется, разыграться, как тут же: «Стоп!» И голос Михалкова: «Опять рольку играешь? Не надо, не надо, не надо... Мы не рольку твою снимаем — фильм! Каждый интересен и необходим ровно настолько, насколько выражает собой целое. Самопарад убивает атмосферу, поймите!»

Михалков заражает своим замыслом всю труппу. Он каждого актера побуждает жить целым, думать фильмом, а не «ролькой». Отсюда на экране подлинный ансамбль мгновенно понимающих друг друга артистов. Отсюда и особое качество общения киноперсонажей, выделяющее труппу этого режиссера в какой-то самостоятельный творческий организм.

Разумеется, такой подход требует огромных усилий. В идеале актеры, играющие у Михалкова, должны уволиться из театра. Традиционный кинематографический принцип — приехал, отснялся, уехал — здесь ломается, вытесняется иным: актер живет фильмом, своей ролью от начала и до конца съемок. Работа актера обретает протяженность во времени — отсюда иное творческое самочувствие. Не потому ли многие актеры открыли себя именно в работе с Н. Михалковым — нашли свою «боль», свою тему в искусстве?

Разве догадывались мы, что в вальяжном теле А. Калягина сокрыта нервная, тонкая, рефлексирующая натура, что ядовито-иронический речестрой его может взрываться синкопами такой душевной неустроенности? На редкость женственный, лирический талант Е. Соловей вряд ли проявился бы с такой обезоруживающей доверчивостью в иных условиях. Ее несколько «вневременная» внешность, капризно-растянутые интонации, нежная инфантильность надбытового голоса — весь непривычный облик актрисы пришелся ко двору именно в этой кинотруппе.

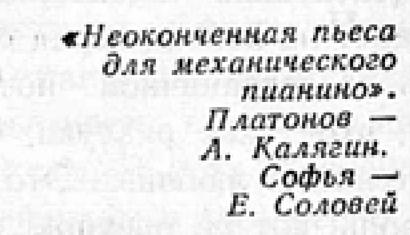
Еще один «сквозной» герой фильмов Михалкова — Ю. Богатырев, актер феноменального перевоплощения. Ему равно доступно сыграть ум и глупость, волю и бессилие, жестокость и доброту. Его крупное тело то превращается в упругий комок мышц, то с такой же очевидностью растекается рыхловатой бесформенностью. У актрисы Е. Глушенко мотив деятельной, воскрешающей любви — внешне скромной, неяркой, но идущей как бы изнутри ее существа, — развернулся в поразительно богатую по своей психологической палитре тему ее творчества.

Я говорю о стабильных актерах этой труппы. Но совершенно по-новому для себя выступают здесь другие актеры — Е. Стеблов, А. Кайдановский, С. Шакуров; уже опытные, известные мастера О. Табаков, Л. Гурченко, С. Любшин, О. Басилашвили, Н. Пастухов. Наконец, прекрасные своей неожиданностью работы создают артисты старшего поколения — П. Кадочников, А. Попов.

Эстетические и художественные принципы михалковской кинотруппы, трактовка человека и человеческих отношений, самый способ их постижения — диалектически противоречивый, с подробным проживанием, с глубоким проникновением в сверхзадачи всего произведения — несомненно уходят своими корнями в почву классической мхатовской доктрины искусства актера. Не случайно принципы эти так резонируют в нашем киноискусстве, в фильмах других режиссеров. Ю. Богатырев в фильме И. Авербаха «Объяснение в любви», Е. Глушенко в картине И. Хейфица «Впервые замужем», А. Калягин в «Допросе», поставленном Р. Оджаговым, — это кинематографические откровения искусства актера конца 70-х — начала 80-х годов.

Эстетическая ориентация кинотруппы, ее поэтика могут носить и совершенно другой, не-





«Неоконченная пьеса для механического пианино». Платонов — А. Калягин. Софья — Е. Соловей

жели у Михалкова, характер. Огромное значение здесь имеет сфера художественного исследования, материал искусства, способ его постижения.

На протяжении ряда лет известный киргизский режиссер Б. Шамшиев пестует целую группу актеров, добиваясь от них поразительной достоверности существования на экране. Поведение его артистов лишено даже признаков игровой стихии. Оно кажется таким же естественным, незаданным, как шелест ковыльных трав, веселое сверкание на солнце быстрой речки или угрюмый вихрь январской метели. Признание Шамшиева: «Отход от реальности — в большом или малом — равносилен измене жизни» — многое объясняет в его требованиях к актерам.

Человек, человеческие отношения существуют в фильмах Шамшиева как часть природы и всегда берутся в ее контексте. Когда смотришь картины «Белый пароход», «Ранние журавли», не покидает ощущение, что все происходящие события соотносятся с вечными законами окружающего мира, а персонажи как бы прислушиваются к древним голосам земли, истории, прошлого. Оттого-то сам способ существования на экране актеров Шамшиева проникнут ощущением неспешности и значительности свершающейся жизни. Оттого, наверное, нравственные мотивы поступков того или другого персонажа всегда сопряжены здесь с народным обычаем, ритуалом, неписаным нравственным законом. Человеческий характер дается как элемент общего круговорота жизни; индивидуальная судьба непременно включена в картину бытия; коллективный портрет доминирует над отдельным героем. Актерская труппа, созданная Шамшиевым — А. Куламбаев, Г. Аджибекова, М. Нурмаханов, О. Кутманалиев, А. Ибрагимов, С. Кумушалиева и другие, — тяготеет к ровной ансамблевости игры, к монолитности экранного существования, сохраняя живую неповторимость каждого образа.

Поэтическое и философское осмысление жизни осуществляется здесь на базе иной, неже-

ли у Михалкова, киноэстетики, на почве иных национальных, образных, игровых традиций. Однако исходный пункт в создании кинотруппы и для Михалкова, и для Шамшиева един. Он заключается, по словам Б. Шамшиева, в следующем: «Очень важно найти с актером точки соприкосновения. Человек, который работает с тобой, должен тебе максимально доверять. И не только твоим словам или каким-то профессиональным указаниям, а, главное, твоим представлениям о жизни, твоим представлениям об искусстве» («Искусство кино», 1979, № 2, с. 127).

●

«Свой», близкий по духу режиссер, работа в кругу единомышленников стимулируют профессиональное, творческое, духовное развитие актера. И все-таки очень многое зависит от самого актера — от его личности. От того, что он смотрит, читает, с кем общается, как совершенствуется в чисто профессиональной сфере... Вот написал последние слова, и захотелось вычеркнуть слово «чисто». Потому что уровень «чисто профессионального» в искусстве актера впрямую зависит от всего «нечистого». Профессиональное здесь обусловлено человеческим, связано с ним сложнейшими, извилистыми внутренними ходами. Так ли, иначе ли, но «человеческий материал» актера просвечивает сквозь роль, выплескивается в кинообразе.

Лет десять назад, в самый разгар дискуссий и споров о значении личностного в искусстве актера, о соотношении перевоплощения и самовыражения в образе, в Ленинграде состоялась встреча с режиссером А. Эфросом.

Помнится, он говорил тогда о все большем, все возрастающем значении личностного в творчестве. Дело даже не в степени таланта, размышлял А. Эфрос, а в том, что просвечивает для меня в данном актере. Какова его личность, много ли она вобрала, много ли способна дать. Дело не только в мастерстве, допустим, Сергея Юрского, не только в том, что он прекрасный характерный актер. Дело еще и в другом: он будит мою память, вызывает личные ассоциации, раздвигающие рамки произведения. Это совершенно особый тип актера. Как человек он растревожен многими вопросами, и его растревоженность просачивается в игру. Ее не приобрести в репетиционном процессе. С нею надо прийти из жизни. Актер сам должен многое прожить и продумать. Когда Юрский — Полежаев (спектакль «Беспокойная старость». — *Э. Я.*) падает на колени перед своей женой, вернувшись из заграничной поездки, я вижу: он знает, что такое разлука, что такое преданная многолетняя любовь... Это не просто: вот сделана роль, вот ее рисунок, вот чему он выучился в театральной школе. Нет. Это — свое. Своя человеческая растревоженность. И о своем он говорит через роль.

Примерно так размышлял вслух А. Эфрос, и эти давние его мысли не утеряли своего значения и сегодня. Конечно, за десять лет много воды утекло. Довольно часто ныне звучит мысль — и в критике и среди режиссеров — о серьезных потерях в искусстве современного актера, о том, что он-де растаскан на части телевидением, кинематографом, радио, что делает он совсем не то и не так, как надо бы...

Действительно, основания для беспокойства есть. Слишком часто видишь на экране (да и на сцене тоже) чисто функциональное — и внеобразное, и внеличностное — существование актера. Роль обозначается, а не проживается. С экрана нередко исчезает то, без чего кинематограф как искусство вообще не может существовать, — подлинность. Либо — что еще чаще — только органичностью существования в кадре и исчерпывается задача актера. А ведь этого мало!

Думающий артист прекрасно понимает: «Все-таки искусство должно стоять чуточку выше жизни. Какая-то маленькая приподнятость должна быть. Дар перевоплощения». Так размышляет С. Чиаурели. И добавляет: «Прекрасны фильмы неореалистов!.. Но приходит зритель и требует от тебя игры, эмоционального потрясения — чтобы ты ему показал что-то большее, нежели он сам знает» («Советский экран», 1980, № 5).

Именно так: игра-перевоплощение, игра-потрясение (хотя бы изредка). Иначе — кинематографическая гладкопись. Иначе — актерский стереотип.

Вспомните последние работы талантливого Г. Буркова. Хотя бы в ленфильмовских лентах «Пани Мария» и «Сергей Иванович уходит на пенсию». Режиссеры разные, время действия в картинах разное, костюмы персонажей не спутаешь, а роли... Нельзя сказать, что плохо сыграны. Вроде все здесь в меру: и юмор, и серьезность, и паузы с подтекстом. Достоверно? В общем — да. Искренне? Пожалуй. Но как бы нейтрально достоверно. Но как бы прохладно искренне. Без отношения актера к происходящему. Без личной его сверхзадачи. Обе роли сделаны на бытовом уровне подлинности. Не больше.

Вот и последние экранные роли прекрасного актера Л. Дурова лишены глубины проживания, пронзительности, остроты мысли. В памяти остался образ какого-то человека, который быстро-быстро, чуть запинаясь, чуть заикаясь, говорит с характерными, дуровскими, как бы падающими концами фраз. В лучшем случае это бытовое правдоподобие.

Конечно, за прошедшие десять-пятнадцать лет довольно резко изменились и требования к искусству, и само понимание некоторых проблем в искусстве. В 60-е годы личностное трактовалось как прямая исповедь; роль — как повод для нее. Сегодня, пройдя через такого рода исповедальность, личностное в искусстве мы понимаем более емко, в более широком эстетическом контексте. Не только как искренность самовысказывания, не только как неприкрашенную правду жизни, но и как правду, претворенную образным языком искусства. Личностное является нам через разрушение жизненных и актерских стереотипов, через духоподъемную мощь художественного образа.

Современным пониманием присутствия личностного в создании образа отмечены для меня кинороли последних лет Василия Шукшина и Сергея Бондарчука, Людмилы Гурченко и Станислава Любшина, Валентина Гафта и Регимантаса Адомайтиса, Вии Артмане и Вячеслава Тихонова, Олега Борисова и Гунара Цилинского; из недавних дебютов — Бориса Плотникова и Нины Руслановой.



«Объяснение в любви».
Филиппок — Ю. Богатырев

У нас как-то прочно укоренилось мнение, будто личность актера, его позиция, идеал обнаруживают себя только через «программные», положительные роли. Заблуждение! Когда актер не ограничивается в своем творчестве рамками педантичного исполнительства, его личность проявляется в самых разных ролях.

Вспомним Николая Черкасова. Конечно, созданный им образ академика Дронова, сначала на сцене Театра драмы имени Пушкина, а потом в фильме «Все остается людям», — это прямое выражение черкасовского понимания смысла жизни, цели человеческого бытия. Это исповедь человека и гражданина, в которой актерская личность насквозь просматривается в образе героя, предстает духовным завещанием великого артиста. Однако мощь его размышлений, утверждающих жизнь, настоена на глубоком внутреннем знании силы разрушения, предательства. В этом смысле образы

царевича Алексея в фильме «Петр I» или генерала Хлудова (спектакль «Бег») насыщены для меня личностью, именно личностью Черкасова (а не только его гениальным даром артистического перевоплощения) не в меньшей степени, чем образ Дронова. Личностная установка артиста выявляется здесь не прямо, а исподволь — через трактовку образа, ощущение его масштаба, внутренней энергии, через мысль, посредством его высказанную.

Современный кинематограф дает возможность актеру выразить себя и через отношение к образу. Именно таким игровым ходом идет, к примеру, К. Лавров в двухсерийном телефильме Ю. Карасика «Стакан воды».

Казалось бы, вот актер, с именем которого привычно ассоциируется образ положительного героя на экране и театральной сцене. Так сказать, рупор авторских идей. И вдруг — водевильный автор Эжен Скриб, комедия интриги, роль Болингброка.

Дистанция между сюжетом «Стакана воды» и рассказчиком — старым Болингброком, вспоминающим давнюю историю, — дистанция, сознательно, как прием, введенная режиссером, дала ему право на ироническое остранение скрибовского сюжета, актерам — на игровые импровизации. Лавров этим правом воспользовался тонко и умело. Сначала — в своем прямом обращении с экрана к нам, зрителям, от лица когда-то известного, а теперь отошедшего от дел политического деятеля. Но главным образом — в непосредственном действии-игре, создавая неожиданную фигуру хитроумного политика, незаурядного гроссмейстера дворцовых партий.

Актер играет с видимым наслаждением. Он несет в игре множество оттенков отношения к своему герою — от иронии до восхищения. В этих виртуозно мягких, почти неслышных переходах и проявляется личностное К. Лаврова. Его миропонимание, его ценностные ориентации как личности в жизни, людях, в искусстве, в самой истории.

В этой же ленте партнершей Лаврова выступает актриса А. Демидова. Она играет политического противника Болингброка — герцогиню Мальборо — несколько иначе, нежели Лавров. Жестко, без околичностей, с оттенком гротескной сгущенности. Но так же, как и Лавров, очерчивает не только образ, но отношение свое — мрачновато-ироническое — к персонажу.

Герцогиня обольстительно улыбается Болингброку, но ее улыбочки извиваются ядовитыми змейками, того и гляди ужалят насмерть. Эта женщина полна желания властвовать, повелевать, распоряжаться судьбами людей и государства. Зловредность опытной интриганки, заостренная гротесковыми подробностями игры, вызывает нашу улыбку. Вместе с тем эти усиления, акценты как раз и дают возможность уловить не только жанровую природу образа, но и негативное отношение к нему актрисы. Для А. Демидовой такое самопроявление в образе органично. В ином качестве, в других градациях и соотношениях оно возникало и раньше — Поэт («Дневные звезды»), эсерка Спиридонова («Шестое июля»).

Именно присутствие личностного в образе, личности в актере создает неповторимость кинообраза. Когда актер мыслит не только ролью — темой фильма, когда он насыщает своими выстраданными размышлениями о жизни и искусстве образную ткань роли, он неизбежно выходит за рамки просто исполнительства, пусть даже и блестящего. И тогда уже не имеет существенного значения, главная это роль или эпизодическая. Она становится метафорическим выражением идеи фильма. Как это получилось у Софико Чиаурели в фильме Т. Абуладзе «Древо желания», где актриса сыграла второплановую роль деревенской дурочки Фуфалы.

...Под драным белым зонтиком шествует она королевой по проселочной дороге. Набеленное лицо. Губы бантиком, нарисованная мушка, густые румяна положены на щеки. Зло потешаются над ней деревенские мальчишки — корчат рожи, плюют, бросаются гнилыми корками, а она, невозмутимо воссев под раскидистой чинарой, несколько раз огрызнется и неожиданно предложит им что-то из своей скудной снеди. Чисто жанровая фигура? Цветовое пятно в мозаике изобразительного замысла?

Поначалу она так и воспринимается. Но вот



«Прошу слова».
Уварова — И. Чурикова

зазвучал с экрана доверчиво-бесхитростный монолог о красивом моряке, о возлюбленном, плывущем из дальних стран, чтобы соединиться с нею... В отрешенных, огромно расширенных глазах засветилась память далекой любви. И вы уже догадываетесь, что, не замечая ни лет, ни времен года, она живет в своем безумии одной мечтой — возможной встречей с героем ее молодости (говорят, его и не было никогда), что каждый день она к этой встрече по-своему готовится... И тут вас не только глубоко трогает судьба этой несчастной. Какими-то тонкими, ассоциативными ходами это помешательство любви, как оно сыграно актрисой, связывается с центральной темой фильма.

Гротесковая причудливость образа акцентирует его трагизм; будто в кривом зеркале отражается в этой судьбе другая трагедия — трагедия молодой героини фильма. Ведь ее выдали за нелюбимого, разлучили с любимым, его убили, а саму ее подвергли публичному позору. Ее будущее — не есть ли настоящее героини С. Чиаурели?

Сквозь сложное сочетание внешней изломанности образа с исконно человеческой жаждой любви и гармонии просвечивает отношение актрисы к материалу роли. Оно выявляется здесь опосредованно, не впрямую. В фильме Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам», где С. Чиаурели играет главную роль, — непосредственно. Ибо жизнь современной журналистки Софико, ее встречи с разными людьми, ее прошлое и настоящее, ее драма — все это лежит совсем рядом, тесно соприкасается с личным опытом актрисы.

В Софико-журналистке отразилась существенными гранями личность Софико Чиаурели. Собственно, сценарий и создавался в расчете на человеческую и исполнительскую индивидуальность актрисы. Обаяние Чиаурели — в своеобразии ее эмоционального мира, в счастливом сочетании традиционных черт грузинской женщины и мироощущения современного человека. Это пленительная чистота облика, это полузабытая женская гордость, это непоказное достоинство и одновременно стойкость характера, в любых условиях сохраняющего верность себе. Я бы заметил еще, что Чиаурели обладает поразительно современной фразировкой эмоциональных реакций.

Вспомните, как Софико случайно на улице обнаруживает, что приветливо смущенная улыбка мужа адресована не ей вовсе, а другой женщине — молодой, победительной, уверенно берущей его под руку...

Я представил себе, что этот эпизод играет актриса типа Анны Маньяни — какой каскад чувств обрушился бы с экрана, какое пламя страстей! С. Чиаурели пользуется другим словарем. По ее лицу пробегает судорога боли. Как от внезапного удара. Какое-то мгновенье кажется, что ей не устоять на ногах. Вы чувствуете своей кожей всю бездонность ее потрясения. Большой безмолвный эпизод Чиаурели играет поразительно прозрачно. Ее эмоциональная жизнь как бы очищена от бытовых примесей. Эмоции — духовны. Актриса касается болевых точек женской судьбы, сохраняя веру в жизнь и внутреннюю цельность человека. Она являет нам жизнь человеческого духа в пике бытия.

Однако и в обыденном течении жизни об-

образ Софико в фильме не утрачивает поэтической привлекательности, сложной простоты. Образ подается в контексте многообразных связей с действительностью.

При всем драматизме финала картины в нем нет безнадежности. И для режиссера, и для актрисы ценность и красота жизни выше любых ее превратностей. Софико — это деревце, которое выстоит. Крепкие корни — суть, опора ее уязвленной женской гордости, фундамент ее человеческого достоинства.

Конечно, личность актера и экранный образ не равны друг другу. Они находятся в подвижных, переменчивых отношениях. Но когда личность актера прорастает сквозь образ собственным волнением, когда она преодолевает нейтральность внешнего правдоподобия, художественное звучание фильма многократно усиливается.

●

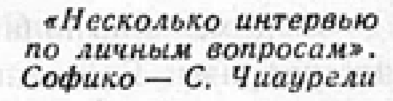
У больших артистов есть своего рода «знаки» человеческой неповторимости. Через них как бы познается духовное своеобразие личности художника. А. Блок писал о «вешнем голосе» В. Комиссаржевской. Бела Балаш прославлял богатство мимического жеста Асты Нильсен. Финальные кадры фильма «Ночи Кабирии» заставили говорить об «улыбке Мазины». Характерные особенности облика актера-творца — жест, голос, улыбка — концентрируют самое существенное в нем, выражают целое.

Мне трудно назвать другую актрису с таким излучением душевной жизни во взгляде, как у Инны Чуриковой.

Ее огромные, в пол-лица, светлые глаза мучаются сомнениями, возжигаются духом протеста, робко улыбаются, вопрошают, смеются... В них отражаются мысль и чувство в необычных, только этой актрисе присущих ритмах — внешне несуетных, даже медлительных, изнутри трагически напряженных или гротескно сгущенных. Глаза ее красноречивы и одновременно загадочны. В этих прозрачно-синих колодцах глубина неисчерпаемая, до конца неуловимая, тревожащая. Взгляд Инны Чуриковой обладает редкостной содержательностью. В нем вибрирует множество эмоциональных оттенков, колоссальный диапазон чувствований. Вспомните, как показывает свои рисунки художнику агитвагона санитарка Таня Теткина («В огне брода нет»). Вспомните крупные планы ее лица, в котором сквозь сознательную робость новичка перед судом профессионала пробивается жажда признания... Актриса играет не просто сюжет сцены — второй, третий, четвертый планы душевного состояния. Мы воспринимаем их не в последовательности, а одновременно — в созвучии. Как аккорд в музыке. Как лессировку — одно сквозь другое — в живописи. Истоки особой кинематографичности актрисы прячутся в ее поразительном умении обнажать «закрытые» процессы духовного существования человека. Тут, пожалуй, и разгадка многосложности ее жизни в кадре.

Так, сквозь праздник любви в игре Чуриковой всегда просвечивает драматизм любви. Умение ждать и верить, нести свой крест, сохраняя человеческое достоинство, — вот драматические каденции темы любви в искусстве зрелой Чуриковой. Они прорываются в ее сценических работах, в кинематографе, на телевидении.

Вспышками трагедийного мироощущения высветлена любовь одной из последних героинь Чуриковой — Любови Яровой в одноименном телевизионном фильме. Спустя десять лет после роли Тани Теткиной актриса вернулась в тот же круг предлагаемых обстоятельств — революция, гражданская война, огонь братоубийственной, смертельной схватки. Там, в давнем фильме, — косноязычная, угловатая, стихийно-талантливая девчонка на пороге жизни. Здесь — профессиональная революционерка, сжатая, как пружина, изнуренная адским напряжением борьбы. Там — удивленно-радостная распахнутость глаз. Здесь глаза как будто прежние и оглушающая бездонность их та же, однако их внутренняя жизнь изменилась, выражение иное. В них мелькают глухие видения пережитого, боль потерь, отсветы острейших поединков, а поверх всего, надо всем — мука любви к потерянному мужу, к Михаилу, сжигающая днем и ночью. Усилием непрерывно бодрствующей воли все это загнано вглубь, сокрыто: история не инте-



«Несколько интервью по личным вопросам». Софико — С. Чиаурели

ресуется сердечными делами, частной жизнью.

Само понятие любви здесь трактуется широко. Любовь вырастает из страсти, помноженной на единомыслие, она возвышена общей одушевляющей верой в справедливое будущее. Оттого и предательство мужа воспринимается Яровой как предательство их единой души, страданий, крови, жертв. Предательство любви. И когда его будут брать, она внезапно сломится пополам, точно от сильного удара в живот, беззвучно уцепится за что-то и, теряя сознание, медленно упадет набок... Победителей здесь нет. И мажорного финала тоже. Есть катарсис.

В этой роли вполне выявился масштаб Чуриковой как современной трагической актрисы, тяготеющей в своем творчестве к выражению гуманистического идеала через конкретность исторического времени, диалектику душевных борений.

●

В каждом художественном фильме кинообраз, созданный режиссером, имеет свой, так сказать, молекулярный состав. Я предлагаю поглубже разобраться в той его части, которая связана прежде всего с образом человека на экране. Исследовать самую живую, действенную и капризную молекулу художественной ткани кинообраза: актера-героя. Рассмотреть его существование на экране в разных эстетических системах — повествовательного и поэтического кино. Конечно, реальная практика сегодняшнего кинематографа эти разделения основательно размыла. Однако они все-таки существуют и рельефно обнаруживают широкий спектр требований, предъявляемых искусством кино к актеру. И разные пути к постижению человека на экране. И разные, наконец, возможности самого актера, зависящие не только от типа его дарования, но и обусловленные изначально эстетическими законами киноискусства.

Наиболее привлекателен для актера, разумеется, повествовательно-психологический кинематограф, где опорой художественного кинообраза становится взаимодействие характеров и обстоятельств. Сюжет развивается через столкновение характеров, рассмотренных подробно, многосторонне, иногда — в длительной временно́й протяженности. Человек на экране дается как предмет исследования и его конечная цель.

Это — актерский кинематограф. Кинорежиссура реализует себя преимущественно через актерский ансамбль. Образное ядро такого кино — человек. Его главные открытия — в характерах персонажей, в сложных, психологически-текучих взаимоотношениях. И независимо от жанра картины (комедия или драма), от ее размеров (короткометражка или многосерийный фильм), главная задача актера неизменна: создание индивидуального, неповторимого образа-характера.

Этот путь наиболее исхожен, но по-прежнему плодоносен. Для актера тут приволье. Многое зависит от его личности, мастерства, умения. Да и своеобразие характеров раскрывается через нечто осязаемое и каждому понятное — через сюжет.

В этой связи мне хочется поговорить о фильме, вроде бы уже «описанном» критикой, — об «Осеннем марафоне» Г. Данелия по сценарию А. Володина.

Сюжет здесь выстроен вокруг образа Андрея Павловича Бузыкина.

Бузыкин, воплощенный Олегом Басилашвили, — это узнаваемый тип человека небезгрешного, но доброго, интеллигентного, с какой-то роковой неумолимостью разрываемого на части из-за своей доброты и мягкости. Он себе не принадлежит, ибо находится в зависимости от всех и вся. Бузыкин постоянно прилаживается к разным людям, выполняет чьи-то просьбы, желания, капризы. Его отзывчивость методично эксплуатируют, а уступчивость превращают в средство закабаления.

Даже в сугубо частной жизни, в своих отношениях с женой Ниной Евлампиевной (Н. Гундарева) и возлюбленной Аллочкой (М. Неёлова), в том, как движутся эти отношения по замкнутому кругу семейных сцен и призрачных страстей, прочитывается комически-гнетущая двусмысленность положения Андрея Павловича. Он обманывает жену, выкручивается перед молоденькой любовницей, но, в сущности, ни ту, ни другую не любит. Этот безлюбовный треугольник держится на автоматизме связей. К жене привязывают прожитые годы, ритуал семейных отношений, которыми он, как человек совестливый, дорожит. В Аллочку, машинистку, печатающую его переводы, Бузыкин был, видимо, влюблен в ответ



«Осенний марафон». Бузыкин — О. Басилашвили

на ее пылкую страсть, а теперь требовательное чувство молодой женщины тешит его мужское тщеславие. Он оправдывается перед женой, подыгрывает, хотя и устало, через силу, любовнице.

Эта печальная комедия сыграна довольно непривычно для театрального Басилашвили конца 70-х годов. В Ленинградском БДТ имени М. Горького его роли словно инкрустированы сверкающим мастерством игры. Они напоминают виртуозно сработанные стихи, где сама поэтическая образность, колдовская звукопись, будто панцирь, защищает их содержание. Здесь, в фильме, образ создан в легких, прозрачно-суховатых тонах, без «игры», без заострений, акцентов и «приемов». Это, быть может, главная работа Басилашвили в кино. Бузыкин — не просто очередная роль, но схваченная и сотворенная на экране (драматургом, режиссером, актером) определенная типология современного характера. Актер разрабатывал ее в набросках и этюдах современных персонажей в других фильмах. Так складывался образ человека, который живет суетливо, судорожно, впопыхах, куда-то гонится, что-то достает, кого-то упрашивает, чем-то взвинчен. У него торопливый захлеб речи, невольная искательность поз, вымученное притворство пластики, но и самоедство, и недовольство собой, словом, мучительная рефлексия.

На протяжении всего фильма Бузыкин опаздывает, торопится, бежит. Сначала в спортивном костюме, потом в будничном плаще и кепке по лестницам метрополитена, по улицам и площадям. Он бежит на работу и в издательство, к заболевшей любовнице и нервничающей дома жене. Он бежит утром, днем, ночью, опутанный обязательствами и обещаниями, как долгами. Он бежит до тех пор, пока, наконец, ухайдаканный этим марафоном «ненужных связей, дружб ненужных», не избавляется от всего разом. Однако пауза длится недолго. Является жена, звонит любовница, и он опять возвращается в исходную ситуацию фильма. И значит — снова «на круги своя», снова марафон.

Конечно, это кинематографическая проза. Проза, одушевленная образной мыслью. Поведение актеров, сама пластика их существования обнаруживают тончайшую образную связь взаимоотношений, чувств, переживаний. Смысловое богатство характеров, сыгранных О. Басилашвили, Е. Леоновым, Н. Гундаревой, М. Нееловой, высекается помимо диалогов. Безразговорные зоны, зоны «чистого кино» как будто лишены метафоричности. Образ, обобщение возникают как бы спонтанно, независимо от авторской воли. Природа образности фильма — в меткости наблюдений, в точности социально-психологического среза характеров, отношений, стиля жизни, самой атмосферы. На всем протяжении фильма и во всех его компонентах сохранен необычайно тонкий жанровый «баланс». И все это достигнуто *через актера*. Вот тот классический случай, когда режиссер умирает в актере, и этот принцип режиссерского поведения проводится последовательно сквозь все слои фильма.

Означает ли все сказанное, что способ актерского существования, зафиксированный в «Осеннем марафоне», является универсальным? Отнюдь. Он хорош, значителен, художественно непререкаем в рамках данного замысла и материала. Своеобразие советского кинематографа в плане актерской проблемы образует многовариантность, когда и в русле единого стилевого направления — повествовательно-психологического кино — появляется бесконечное множество градаций, смесей, стыков. Они то приближают его к поэтической прозе, то уводят в мир обстоятельно-плотного бытописательства на экране.

Так разрастается диапазон требований к актеру в кино. Разумеется, актер обязан играть достоверно. Но этого мало — быть «как в жизни». Что встает за тем или иным событием фильма, поступком и действием героя? Насколько точно улавливает актер природу жанра, меру условности, интонацию фильма в целом? Непросто бывает выразить сие в современном кино с его тяготением к синтезу разных стилевых фактур. Подчас не выдерживает сверхнапряжения соединений сама молекула художественной ткани. Она распадается. Как произошло это в фильме «Сибириада».

Авторы картины предприняли попытку сплавить в единое художественное целое две эстетические структуры. Одна — кинороман. Эпопея. Суровая сага. Она потребовала определенного способа «рассказывания», неспешного вглядывания в лица людей и ход событий. Другая структура — кинопоэма. С ее способностью молниеносно схватывать в монтаже разведенные во времени и пространстве жизни, судьбы; с её тяготением к метафоре как средству образного постижения мира. В целом ряде эпизодов фильма эти две структуры не синтезированы, а механически склеены одна с другой.

То же самое происходит и с актерским ансамблем. К примеру, образ Вечного деда — своеобразный символ текущего времени — так и остался не вживленным в систему остальных образов-характеров. Подобным же ходом шел режиссер в другом своем фильме — «Романс о влюбленных». Там символический образ Трубача (его играл И. Смоктуновский) становился ненужным, как только его вводили в обстановку бытового застолья. И в том и в другом случаях режиссером были нарушены какие-то важные условия органического существования актера в ансамбле. В обоих случаях художественная целостность ансамбля рушилась на глазах, размывая изнутри и цельность кинообраза. Существенный недостаток «Сибириады» состоит в том, что режиссура не нашла «бесшовного» перехода из сферы условности в жизнеподобность; отсутствие единого стилистического ключа для фильма, для способа экранного существования актеров приводит к заметному понижению его художественного тонуса в целом.

Сложные стилевые образования в кино требуют особой импровизационной раскованности актера, хотя успех, как видим, зависит не только от него. В сущности, у меня нет никаких претензий к игре П. Кадочникова (Вечный дед) — она хороша. Как хороша сама по себе бытовой сочностью и приправленная эксцентрикой поведения игра Л. Гурченко и Н. Михалкова, В. Соломина и С. Шакурова. Но они не связаны режиссурой в гармоническое единство.

Наиболее плодотворные контакты актеров с режиссурой складываются все-таки в лентах, стилевая природа которых не подвергается столь резким деформациям в самой протяженности кинопроизведения. Там, где изначальный стилевой мотив сохраняется, скорее возникает внутреннее слияние режиссерского замысла и актерского исполнения.

В фильме «Впервые замужем» И. Хейфица это видно достаточно наглядно. Темы материнской любви, взаимоотношений матери и дочери выстраиваются в картине через самодвижущую силу событий в их сцеплении с характерами персонажей, через постепенное накопление врезающихся в память подробностей.

Постановщик фильма немногословен. Он уходит от пространных психологических объяснений — прибегает к тщательно отобранной кинематографической детали. Она в «свернутом виде» заключает всю психологию отношений в их одномоментности и одновременно перспективе, а значит — в динамике. Киномышление режиссера опирается на поэтику русской прозы второй половины XIX века с ее обостренным тяготением к образному лаконизму письма. Это ядро всей стилистики фильма — «мелкой частностью дать картину» (А. Чехов).

Как много раскрывает нам разочарованно-брезгливая гримаса на лице Тамары (С. Смирнова), неожиданно узнавшей, что ее мать, работающая лаборанткой в НИИ, просто-напросто моет стеклянные колбы и реторты. Посудомойка — не престижная профессия. Что с того, что мать положила жизнь на свою девочку, отказалась от личного счастья? Доброта не в цене. Самопожертвование непонятно. Даже самому близкому человеку — дочери. Вместо сочувствия — растерянное недоумение с оттенком холодного превосходства.

Всего одна деталь, но в ней точно выражена режиссером проблематика человечности и жесточайшего эгоизма, доброты и нравственной глухоты, истинных ценностей и мнимых. Сколько тайного драматизма в этом штрихе! И как беспокоен изнутри внешне спокойный взгляд авторов.

Исполнительница главной роли Антонины

Болотниковой — актриса Е. Глущенко в фильме Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» сыграла жену Платонова — простодушную, чистосердечную молодую женщину в нелепой шляпке-плетенке с вычурно изогнутыми краями. В Сашеньке все дышит чувством умиления, восторга и гордости за своего Мишеньку (А. Калягин) — он умен, обаятелен, красноречив. Она же как будто вызывает у него ироническую улыбку, раздражение, иногда — злость. Но вот что интересно: не скучающая любовь-флирт, любовь-игра, которую предлагает ему женщина-вамп, владелица поместья (А. Шуранова), не юношеская романтическая греза, любовь-воспоминание, что оживает и возвращается к нему в образе инфантильной Софьи (Е. Соловей), а именно такая любовь, как любовь Сашеньки, — истово преданная, нерассуждающая, любовь-добро — при всей непритязательности, а иногда и комизме ее проявлений, становится в финале картины спасением для Платонова.

Это чрезвычайно характерное для героини Е. Глушенко понимание любви как добра, как своеобразный знак равенства между ними (и не умозрительный, а в самой плоти чувства) восходит, как представляется, к неким архетипическим основам мироощущения русской женщины — будь то безвестная крестьянка с картины Нестерова или жена декабриста, княгиня Волконская, «тургеневская девушка» или некрасовские женщины.

Благодаря этому свойству актрисы режиссерский выбор И. Хейфица представляется принципиальной удачей. Дело не только в близости народного склада героини из рассказа П. Нилина внешнему облику Е. Глушенко. Есть тревожащая актуальность в судьбе Тони Болотниковой. Она в том, что любовь-доброта унижена откровенно потребительским отношением к ней близких людей, а напоследок еще ядовито ужалена бездомностью. Характер, созданный режиссером и актрисой, — характер-проблема. И сверхзадача фильма видится именно в полемическом утверждении с экрана современных во все



«Впервые замужем».
Тоня Болотникова — Е. Глушенко

времена, подлинно гуманных начал народного характера, в утверждении способности выстоять и сохранить любовь к жизни, когда другие, казалось бы, куда более удачливые, ее утрачивают.

Едва ли не решающей чертой режиссерской поэтики фильма выступает нажитое И. Хейфицем, видимо, в процессе кинематографического постижения Чехова умение мгновенно и как-то неожиданно вскрыть сущностное через индивидуальное, типологическое через единичное. При этом и режиссер, и актриса остаются в рамках повествовательной манеры. Не отказываясь от присущих рассказываемой истории жизнеподобных форм, создатели фильма движутся в сторону глубоких обобщений. Образная мысль фильма раздвигает границы конкретного материала.

Интересно, что та же тема, с той же актрисой в картине Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» решается на иных путях. Образ у Н. Михалкова вырастает тоже из контрапункта деталей, но они выступают у него не столько в своей бытовой (как у И. Хейфица), сколько знаковой сущности. Еще чаще переход в поэтическое измерение осуществляется благодаря пластическому изобразительному преображению предмета или человека (вспомните финал «Рабы любви», где трамвай превращается постепенно в символ несущейся в неизвестность, в никуда жизни). Молитва помещицы Обломовой — Е. Глушенко вместе с маленьким Илюшенькой преображается на наших глазах из элемента будней в некое возвышенное мистериальное действо. В самой композиции фигур матери и ребенка, стоящих на коленях, размыты подробности конкретного мига, но выделяется живописным курсивом — в одеждах, позах, трактовке цвета — вечное и непреходящее, как в рафаэлевской мадонне с младенцем.

Конкретный образ метафорируется в поэтический знак, символ, чтобы затем снова вернуться в бытовую ипостась. Прием оправдан изнутри: это когда-то было реальной действительностью, о которой вспоминает сейчас взрослый Илья Ильич. Чары воспоминаний то покрывают наши глаза пеленой, то спадают. Этот поэтический механизм и использован в метафоре материнской нежности и любви к маленькому сыну.

Здесь, как видим, возникает несколько иная, нежели у И. Хейфица, структура кинообраза. Если у маститого режиссера она тяготеет к чисто эпическому строю мышления, то у молодого мастера — к лиро-эпическому. Поразному осмыслено тут значение и место актера.

●

Что играет актер в повествовательно-психологическом кинематографе? Прежде всего человеческий характер, судьбу. А в поэтическом кино? Если и характер, то скорей всего знаковый; если и судьбу, то судьбу-метафору. Поэтический фильм чаще всего тяготеет к притче — лирической, гротесковой, философской. Принцип построения образа, место актера, самый язык искусства — здесь все иначе и по-другому, нежели в прозаической ленте.

Ленинградский искусствовед И. Шнейдерман писал в одной из работ, что «сюжетные, объективно-изобразительные, внешне-логические скрепы не то чтобы отсутствуют в таком искусстве — они и здесь неизбежны, — но наряду с ними работают иные силы сцепления, силы межобразного дальнодействия, передающиеся посредством поля, а не прямым телесным контактом» (См. сб.: «Наука о театре». Л., 1975, с. 199).

В этой связи выбор актера, его приуготовленность для участия в поэтическом фильме, — вопрос далеко не праздный. Тем более что «чистое» поэтическое кино, где художественное содержание реализуется бесфабульно, через поток монтажно сцепленных иносказаний, сегодня встречается редко. Поэтическое кино испытывает влияние прозы. И тоже, как и повествовательное, является в широком диапазоне вариантов.

Образ человека в поэтическом фильме художественно полноценен тогда, когда он одновременно может быть воспринят как индивидуальный и как обобщенный. Два разных момента — единичное и общее — в акте восприятия предстают в одновременности единства и различия. Это особенность метафорического образа. Но единичное должно органически перерастать в обобщение. Чтобы воспарить метафорой, образ должен быть отягощен конкретными реалиями, «единичным». Эта закономерность распространяется и на кинообраз вообще, и на человеческий образ в кадре как его существенную часть.

Риск постановщика фильма «Взлет» С. Кулиша, пригласившего на главную роль поэта Е. Евтушенко, дал желаемый художественный эффект. Одно из существенных достоинств фильма именно в том и состоит, что перед нами развернута судьба крупной человеческой индивидуальности.

Циолковский — Е. Евтушенко высок, худ, костист. Светлорусая борода. Из-под стекол

очков — сосредоточенно-неспешный взгляд. Голубые глаза темнеют, тяжелеют мыслью. Отрешенное лицо и небытовая речь. Особая ритмическая фразировка неожиданно подчеркивает обособленность героя, его неслиянность с уныло-однообразным прозаизмом провинциальной жизни.

Незаурядность личности Циолковского проступают через контраст с какой-то, я бы сказал, затрапезностью внешнего вида. У гения облик мастерового. Рабочий фартук, закатанные рукава рубашки — он все привык делать своими руками.

При всем том его образ на экране предстает прежде всего как образ трагедийный. И в масштабе трагедии. Повседневные мерки и границы тесны для героя. Духовные перегрузки, привычные для Циолковского, для окружающих непереносимы. Жить рядом с ним — а это физически ощутимо в фильме — безмерно трудно. Даже близким людям — жене, детям, ближайшему помощнику и последователям... Всем! Он живет в другом измерении, по другим законам. В его внутренний мир плотская, мирская жизнь с ее праздниками, гуляньями, меркантильными интересами не допускается.

Факты жизни Циолковского вырваны из чисто бытового и биографического контекстов. Они стянуты в сложную духовно-нравственную проблематику судьбы, через которую, как ток, пропущено время. Мужество человека и его вера постоянно находятся под молотом испытаний. Испытаний неумолимых. Как рок в античной трагедии. Наивное представление о Циолковском как о человеке, мирно и тихо прожившем свою жизнь в замшелой Калуге, исчезает без следа. Через его судьбу ставятся главные вопросы человеческого бытия — во имя чего живешь? Во что веруешь? На что употребил дарованную тебе возможность жизни?

Циолковский сыгран исполнителем не только достоверно, правдиво. Перед нами не привычная фигура гениального чудака-отшельника, но диалектика незаурядного характера, живая, во плоти и крови, человеческая индивидуальность. Казалось бы, чего еще требовать от непрофессионального исполнителя? Но сверх того несколько центральных эпизодов роли — тихий, но страстный спор с батюшкой-исповедником и диалог с начальником гимназии — прожиты Е. Евтушенко с той лукаво-грустной, беспощадно-личной интонацией, с той страстью к «проклятым», «вечным» вопросам русской жизни, с тем, наконец, индивидуальным жаром борьбы за собственное «верую», которыми широко известна его поэзия.



«Маленькие трагедии».
Дон Гуан — В. Высоцкий

Первоисточником поэтического фильма довольно часто становится художественная проза — роман, повесть, рассказ. Следы повествования, естественно, сохраняются в виде сюжетных скреп, относительной самостоятельности актерских образов и т. п. Однако все эти слагаемые в поэтическом кино теряют свою

самоцельность. Они становятся средством лирической исповеди-высказывания автора. Как в поэтической драматургии, где пьеса отражает не столько реальность окружающей действительности, сколько реальность отношения к ней поэта-драматурга, реальность его, поэта, любви и ненависти. (Об этом в свое время польский драматург Ежи Шанявский написал программную пьесу «Два театра».)

Трехсерийный телевизионный фильм М. Швейцера «Маленькие трагедии», созданный на материале драматической поэзии А. Пушкина, хотелось бы судить по законам поэтическим. Ведь тетралогия как явление субъективного мира поэта несет в себе как раз отношение поэта к явлениям реального мира. Но опосредованно — сквозь магический кристалл. В фильме магический кристалл утерян. Каждая серия завершается портретом Пушкина, а начинается изображением пушкинских черновиков. Получилась эффектная рамка, внутри которой и разместились «Маленькие трагедии». В руках режиссера они оказались взаправдашними сценами из жизни. И сочиняет их не Пушкин вовсе, а один из его персонажей — импровизатор-итальянец из «Египетских ночей».

Экранизируя поэзию, кинорежиссер — сознательно ли, случайно ли? — переключился на рельсы солидной прозы. Та самая повседневность, которую Пушкин в своем поэтическом театре имел обыкновение «отжимать», оставляя лишь отдельные детали и штрихи, наводнила фильм. Вот так, показывают нам, пил утренний кофе Сальери, а так целовал он свою любовницу; вот так поедали поросенка с хреном посетители кабачка, где ведут беседу Сальери и Моцарт, а так Моцарт репетировал в театре свою оперу...

Задача, как она формулируется постановщиком фильма, ясна: «из разрозненных сцен создать единый по сюжету фильм, полностью сохранив при этом текст Пушкина». Однако в кинофильме можно сохранить весь текст, но оказаться без Пушкина, а создав единую по сюжету картину, предать забвению самый дух поэта.

Как только иллюстрирующий быт «раздвигает» видеорядом строчки монолога Сальери, поэзия улетучивается. На базе условно-поэтического театра Пушкина возникает повествовательный кинематограф.

На центральные роли М. Швейцер пригласил актеров, которые «могут все». Причем костяк исполнителей составили артисты, наделенные ярко выраженным личностным началом (казалось бы, именно то, без чего пушкинские трагедии не поставить вовсе!), — И. Смоктуновский, С. Юрский, В. Золотухин, В. Высоцкий, Г. Тараторкин. Эти актеры могли сыграть пушкинские трагедии, то есть взгляд поэта на проблемы духовной и творческой жизни человека. Они, я думаю, могли бы выявить на экране незримое присутствие Пушкина через поэтическую ткань роли, на уровне духовного самоуглубления личности, напряженного поиска истины, трагических заблуждений мысли и чувства. Одним словом, на уровне подлинно трагедийной в своей диалектике поэтической драматургии Пушкина.

Что же сыграли они? На мой взгляд, взаимоотношения бытовых характеров.

И. Смоктуновский с очевидной кинематографической выразительностью создал несколько однозначного Сальери. Это официально признанный художник, утонченный дегустатор искусств, женщин, украшенных бриллиантами табакерок и утреннего кофе. Под маской респектабельности — злодей, мучительно завидующий свободе творческого самопроявления Моцарта. Интересные в своей изобразительной пластике работы артиста (И. Смоктуновский играет также Скупого рыцаря) выполнены в традиционном каноне психологического портрета.

Они как бы отграничены от их создателя, превращены в нечто абсолютно самостоятельное. Той же печатью отмечено экранное существование С. Юрского: острая, все забивающая бытовая характерность импровизатора-итальянца, живописные кудри, эксцентрика мгновенных переходов от декламации к финансовым подсчетам, от сдержанной учтивости к восторженной напористости.

Есть одно актерское исполнение в этом фильме, где найдено «золотое сечение» обра-

за — Дон Гуан в «Каменном госте», созданный Владимиром Высоцким. Особо бережной, гармонически-музыкальной манерой произнесения стихотворного текста артист в границах образа Гуана дает и характер, и его творца, и мысль поэта. Как это достигается? Высоцкий оставляет тончайший зазор между собой и ролью, благодаря чему возникает небольшой сдвиг, остранение образа. Оно как бы размывает автономию образа, как бы подчеркивает его принадлежность к гораздо более емкой духовной сфере, нежели сюжет взаимоотношений с Доной Анной или Лаурой, — принадлежность к поэтическому миру Пушкина. Актер обретает опору в поэтической обобщенности решения — живописного, архитектурного, светового, найденного здесь постановщиком. Так совершается прорыв в поэтическое кино, адекватное внутреннему миру пушкинских трагедий.

В поэтическом фильме жизненное содержание роли и сюжета предстает в различных сочетаниях с образно-метафорическим их осмыслением. Достоверность актерской игры недостаточна, ибо здесь иное, чем в прозе, сгущение, концентрация образа. Иные силы сцепления — «межóбразного дальнодействия» — обусловливают поэтику таких произведений последнего времени, как «Сталкер» А. Тарковского, «Взлет» С. Кулиша, «Дикая охота короля Стаха» В. Рубинчика.

Актер в поэтическом кино играет не просто частный случай, житейскую историю — метафору судьбы, существенную грань явления, легенду, миф. Он ориентируется не столько на пространственно-событийный разворот роли, сколько на ее духовную сверхзадачу. Он не ползет гусеницей-сороконожкой, накапливая и перерабатывая на ходу правду фактов, но словно бы совершает прыжки-парения во времени поэтического фильма.

Художественная действительность, изображенная в поэтическом кино, вбирает в себя элементы быта, актерскую характерность, даже натуралистические аксессуары, но превращает их в средство полифонического осмысления мира, человека, времени. Актерский ансамбль поэтического фильма напоминает мне экипаж космической ракеты. Накачивая в свои запасники земную энергию, экипаж стремится преодолеть путы земного притяжения, чтобы, уйдя в космос, охватить оттуда всю красоту земного существования, соизмерить единичную судьбу с судьбами мира.

●

Актер и кинематограф — одна из корневых проблем советского искусства. Так сказать, вечная проблема. Было бы наивно, по-моему, ждать рецептов ее благостного, ко всеобщему удовольствию, разрешения.

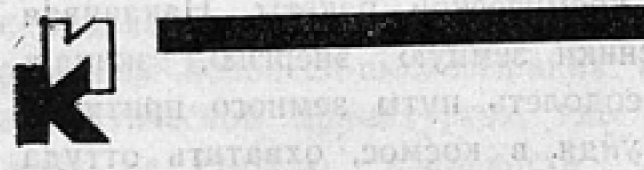
Может быть, грани темы, которые представляются сегодня наиболее актуальными — актер и труппа единомышленников в кинематографе, своеобразие личностного и личность актера в соотношении с художественным образом, взаимодействие актера и режиссера, место актера в разных эстетических и стилистических направлениях советского кинематографа, типология современного человека на экране и тому подобное, — как-то изменятся, переакцентируются в своем значении в новом десятилетии, годах восьмидесятых.

В этой статье хотелось оглянуться назад. В совсем близкое, еще теплое прошлое — середину и конец 70-х годов. Оглянуться, чтобы понять, уловить те постепенные, еще не явственные перемены в киноискусстве, которые так или иначе связаны с нашим подспудным желанием видеть на экране подлинную многомерность человеческого существования.

Собственно, и сама действительность, и весь историко-эстетический контекст современного искусства ведут к непрерывному усложнению представлений о человеке. Оттого столь необходимы решительное разрушение стереотипов его изображения на экране, бóльшая смысловая плотность его образа.

Не профессионально гладкое списывание с натуры, но восхождение к новым этажам философско-нравственных обобщений, выраженных в многоразличии эстетических исканий, — вот живая, противоречивая доминанта кинематографического процесса. Об этом хочется размышлять, спорить.

Ленинград



«Юность Петра». «В начале славных дел»
«Вишневый омут»
«Правда апрельской революции»
«Расширение мира»

А. Караганов

Диалектическая емкость образа

«ЮНОСТЬ ПЕТРА». «В НАЧАЛЕ СЛАВНЫХ ДЕЛ» (по роману Алексея Толстого «Петр Первый») Сценарий С. Герасимова, Ю. Кавтарадзе. Постановка С. Герасимова. Операторы С. Филиппов, Хорст Хардт. Художники Б. Дуленков, А. Попов, Иоахим Келлер. Композитор В. Мартынов. Звукооператор В. Хлобынин. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — ДЕФА (ГДР), 1980.

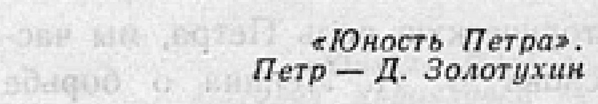
При экранизации исторического романа, помимо самой истории, «соавторствуют» время написания романа и время постановки фильма, романист и режиссер. Многое, очень многое зависит от этого «соавторства», и прежде всего уровень искусства в постижении истории с позиции современности.

«Мы рассказываем о том времени, когда формировалась личность Петра, складывалась в борьбе, в яростной схватке. Этому мальчику предстояло победить сестру, властную и сильную, преодолеть косность и эгоистическую аморфность тогдашнего ленивого существования».

Так говорил С. А. Герасимов, обосновывая свой подход к экранизации первых частей романа А. Н. Толстого «Петр Первый». Поставленные на основе этого замысла двухсерийные фильмы «Юность Петра» и «В начале славных дел» помогают не просто понять разумом, но и эмоционально ощутить: тут не сила побеждает слабость, а сила — силу. Победа эта тем более трудна и тем более значительна, что на стороне побеждаемых — косность устоявшихся представлений о жизни. А сколько благих порывов и прекрасных начинаний разбивалось о твердыню, сложенную из окаменевших привычек! В данном же случае твердыня эта могла показаться и вовсе неприступной, поскольку инерция ленивого существования в боярском среднем слое сливалась с такой же инерцией в придворных верхах: при всех внутренних раздорах — а они были часты и разномастны — царские и боярские палаты сходились в этом пункте, образуя некий не сдвигаемый с места монолит. Его цементировали эгоизм власти и власть эгоизма.

И нужно было обладать могучим умом, чтобы во тьме текущей жизни и туманностях будущего разглядеть опасности, какие несла России косность. Нужно было повенчать анализирующую мысль с воображением, чтобы представить себе иной уклад жизни государства российского. А еще нужна была по-юношески неуемная, напористая и дерзкая энергия, способная сохранить идущую напролом прямолинейность и в дни обескураживающего неуспеха и горестных поражений. Все это необходимо было соединить с упрямой самоуверенностью и взрослеющим опытом.

Прямолинейность, самоуверенность... Качества эти мы обычно упоминаем ругательски. Но в какие-то моменты они могут, и это убедительно раскрывается в фильмах «Юность Петра» и «В начале славных дел», сыграть вполне позитивную роль. Все дело в том, куда, на что эти качества направлены, кто ими обладает, какую объективную службу они несут. В данном случае ими обладал человек незаурядный. Непреклонная сила его прямолинейности умножалась увлечениями страстной натуры. Какие-то из увлечений основывались на мысли и расчете, какие-то были всего лишь данью инстинкту. А в общем балансе — были нацелены на преобразование русской жизни.





«Юность Петра». Петр — Д. Золотухин

Тогдашней России — время такое пришло — нужно было прорубать все новые и новые окна в Европу. Ведь позади у нее были века татарского нашествия: принимая удары татаро-монгольских полчищ, заслоняя от них Европу, страна сама многое теряла в развитии своей экономики и культуры. Позади у нее были раздробленность, княжеские междоусобицы — они тоже замедляли национальное развитие. Учиться у Запада было тем более необходимо, что к тому времени он заимел немало экономических и технических преимуществ.

Умный Лефорт (Петр Ройсе) понимал: «Какой дикий край, какой огромный край и какой богатый край». Понимал это и Петр — недаром же ему так близок был сам способ мышления Лефорта: «Да... Это все есть. Лени тоже хватает».

Ломая сопротивление этого «противника» и иных, ему подобных, Петр многое делал для того, чтобы появилась Россия, в которой родился гений Пушкина. Чтобы в стране утвердилось все то, что мы потом назовем пушкинским началом русской культуры.

Байрон не помешал Пушкину стать Пушкиным, великим национальным поэтом России. В свою очередь гений Пушкина открыл Россию миру. И он проявился, этот гений, не только в глубоком и тонком понимании славянской души Лариных, но и в расшифровке характеров бывшего геттингенского студента Ленского и «москвича в гарольдовом плаще» Онегина. Не только в живописании русской помещичьей или крестьянской жизни, но и в переложениях на русский стихов Гёте, того же Байрона, в вольных переводах песен южных славян и в тех маленьких трагедиях, где сцены из жизни иных времен, иных народов помогали осмыслить волновавшие русского человека проблемы времени.

Пушкин глубоко национален и откровенно всечеловечен — таков один из истоков его могучей поэзии.

Пушкинское начало — это русский патриотизм, обогащающий себя отзывчивостью на веяния и опыт иных культур. Все более сильные импульсы для своего развития нация получает, чутко прислушиваясь, присматриваясь ко всему тому, что делается у других стран и народов. Она непрерывно учится у них, чтобы самой развиваться и самой учить. Стремящиеся к прогрессу народы перенимают друг у друга опыт движения.

Я беру пример Пушкина потому, что его творчество несет в себе — в развитой форме — многое из того, что зарождалось при Петре. А развитые формы, как известно, дают ключ к более ясному пониманию их эмбриональных состояний.

Цивилизация, окружающая себя китайской стеной в буквальном или фигуральном смысле этого слова, обречена на провинциализм и отсталость. Обречена даже в том случае, если в момент самоизоляции находится на достаточно высоком уровне развития. Любой цивилизации нужна система сообщающихся сосудов, нужен обмен не только товарами, но и опытом. Изолированная цивилизация мало что берет у других и ничего не может дать другим: замкнутое саморазвитие укорачивает ее возможности.

Противники Петра, как потом и противники Пушкина, не раз и не два декларировали, что заимствования подрывают исконные начала, традиции дедов, народную нравственность и национальную культуру. Одни делали это в солидных тонах академической учености, другие — сбиваясь на фальцет истерических полемик. Но и те и другие не задумывались, оглушенные собственным красноречием, что всякая исконность, даже самая распрекрасная, неизбежно ослабляет себя неподвижностью.

Оценивая историческую роль Петра, мы часто цитируем слова В. И. Ленина о борьбе против варварства варварскими средствами. И не всегда вспоминаем их контекст, а между тем он необыкновенно важен для понимания остроты проблемы самообучения на опыте других.

Вспомним этот контекст. В помеченной 5 мая 1918 года статье «О «левом» ребячестве и мелкобуржуазности» Ленин писал:

«Пока в Германии революция еще медлит «разродиться», наша задача — учиться государственному капитализму немцев, *всеми силами* перенимать его, не жалеть *диктаторских* приемов для того, чтобы ускорить это перенимание еще больше, чем Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства. Если есть люди среди анархистов и левых эсеров (я нечаянно вспомнил речи Карелина



«Юность Петра». Кадр из фильма



«Юность Петра». Наталья Кирилловна — Т. Макарова, Матвеев — Д. Орловский

и Ге в ЦИК), которые способны по-нарциссовски рассуждать, что-де не пристало нам, революционерам, «учиться» у немецкого империализма, то надо сказать одно: погибла бы безнадежно (и вполне заслуженно) революция, берущая всерьез таких людей»[1].

Как мы видим, Ленин ставил вопрос о «перенимании» и сопротивляющемся ему «нарциссизме» весьма решительно и круто. Очевидно, именно для максимального заострения мысли и понадобилась ему аналогия с Петром.

Аналогия многозначна. Диктаторские приемы не идеализируются, но со всей возможной определенностью утверждается, что они нужны революционерам 1917 года точно так же, как Петру нужны были варварские средства. И тем более не идеализируются варварские средства Петра, но, упомянутые в таком контексте, они обретают перед судом истории дополнительную обоснованность.

Диалектика истории сложна и беспощадна. Сколько бы ни жаловались противники Петра на его несусветные чудачества и крутой нрав, сколько бы они ни противодействовали Петровым новшествам, их карта была бита. Ведь, негодуя на Петра, они сами оставались вдвойне варварами: тоже пользовались дикими средствами, но делали это во имя сохранения дикости.

В фильмах С. А. Герасимова с убеждающей достоверностью показано, что в борьбе Петра действовали не только «странности» его необузданной натуры — действовала сама история. Петр как личность был скроен по ее меркам, он был ей позарез нужен — нужны были и цели его, и средства их осуществления. Для иных средств борьбы с варварством время еще не пришло. И не надо обольщаться «элементами демократизма» Петра, когда он, будучи в Архангельске, повелел урезать власть всесильных воевод — «посадским и всяких чинов купецким, промышленным и уездным людям» выбирать меж себя «добрых и правдивых» бурмистров. Это был не более как один из способов укрепления монаршей власти и борьбы против местных царьков, погрязших в казнокрадстве и обдирании мужиков и торговых людей: обдирать их должна была сама государственная власть — на свои нужды.

Есть в картине «Юность Петра» очень важный для обоих фильмов «контрапункт» — заявленный уже на фоне титров, он пронижет

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 301

все действие. На фоне покосившихся заборов, заснеженного поля и недалекого леса мы слышим голос Саньки Бровкиной: «Все как есть замело. Как хорошо, светло», а затем: «Обоз куда-то чего-то повез, может, каку рыбу в монастырь, а то все рожь да овес боярину». Так и пойдут эти две ноты — «хорошо, светло» и «рожь боярину» — рядом, то забивая одна другую, то переплетаясь. И красота, белоснежная светлость земли студеной и муки-мученические живущих на ней подневольных, нищих мужиков.

Красота России снята в фильме без красивостей (операторы С. Филиппов, Х. Хардт, художники Б. Дуленков, А. Попов, И. Келлер), она скромна и величава одновременно. И она эмоционально приоткрывает завесу над будущим страны, ее возможной силой, чтобы тем полнее, отчетливее ощущался драматизм происходившей на Руси борьбы.

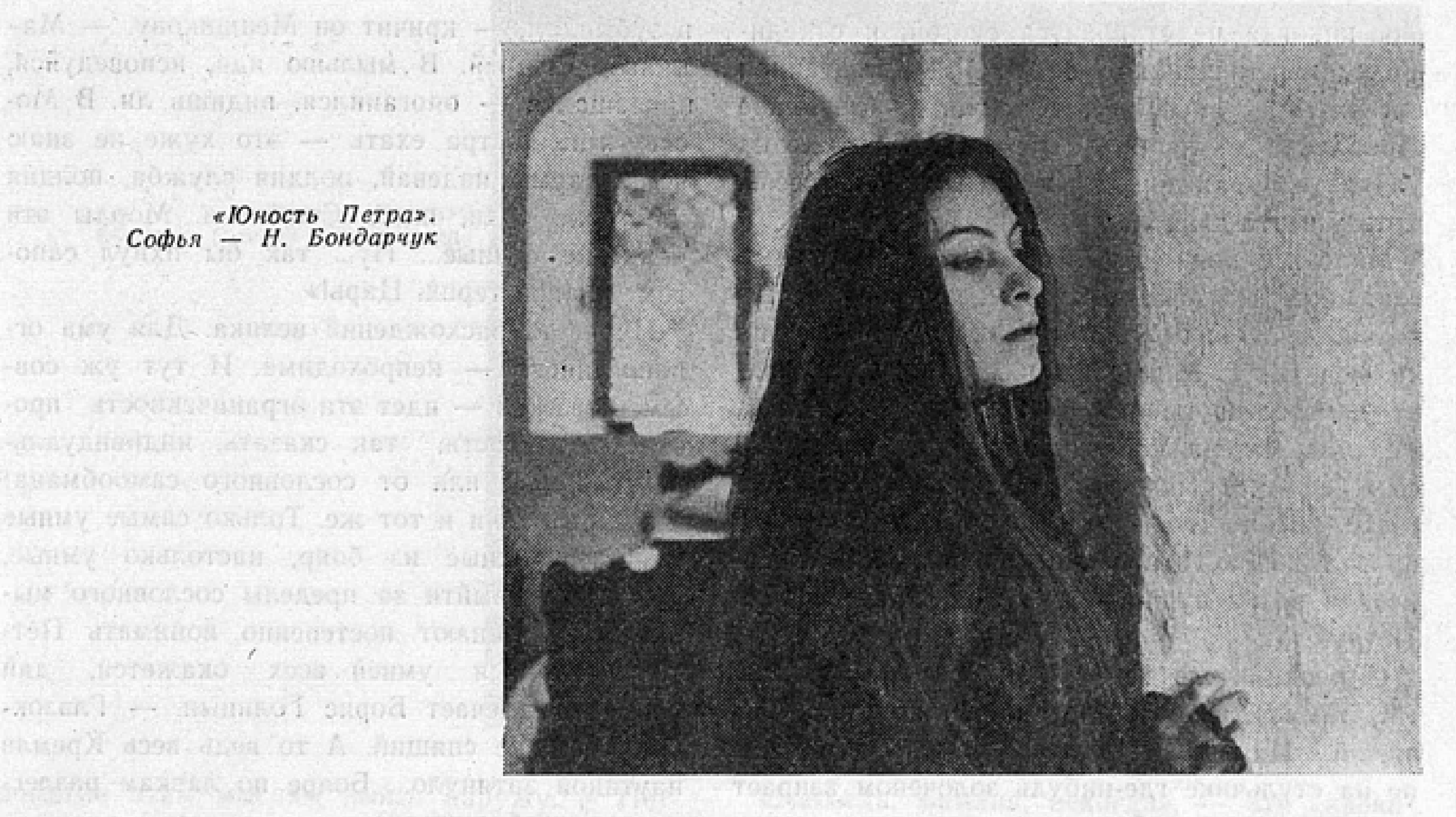
Что касается обдирания крестьян, то в строгом согласии с историей оно остается на протяжении обоих фильмов — такова правда истории — почти неизменным, при всех изменениях при дворе. Были старые бояре и Софья — обдирали мужика. Пришли новые — обдираловка продолжалась. Вроде даже и потяжелей стало: одно дело прокормить бояр, другое — построить сильную державу с кораблями и пушками. Даже превеликая ненасытность толстобрюхих бояр не могла поглотить столько поборов и оброков, сколько потребовалось новым хозяевам России, которые, кстати, и сами не стали жить сдержаннее и скромнее старых. Скорее наоборот: дворцы-то строились пороскошнее старобоярских теремов, да и бриллиантов понадобилось больше для светских раутов, где европеизированные дамы демонстрировали богатством украшений могущество своих мужей.

История «России молодой» предстает на экране в ее многосложном движении. И в движении показан Петр. Дмитрий Золотухин не торопит своего героя на пьедестал, куда он поднимается в знаменитой скульптуре Фальконе. Направляемый точной мыслью режиссера, актер прослеживает шаг за шагом, ступенька за ступенькой пути восхождения к мудрым решениям и непреклонным действиям. Но структура фильма такова, что в каждой предыдущей его части содержатся зародыши последующих. Это относится как к биографии событий, так и к биографии Петра.

Первый же разговор Софьи с Шакловитым и Милославским обнажает методу ее самосохранения на троне (в исполнении Н. Бондарчук Софья умна, зла, надменна, хитра; актриса тонко показывает, как ее героиня даже в сценах скрываемых от людских глаз любовных свиданий не забывает о прерогативах и заботах власти; сохраняя царственную осанку, она стремится сберечь царственность помыслов, чтобы не только другим, но и себе доказать свое право на трон). Софья обсуждает с клевретами действия противной стороны, уже свершившиеся и возможные, — кто, где, когда, как?.. Кто возвращен из ссылки, кто что говорил, кого срамил? Интриги, сговоры... Позитивных идей нет — во имя чего? Есть борьба за власть, забота о сохранении ее. Любой ценой, даже если это цена людских страданий и бедствий страны.

Угнетающая власть всегда нуждается в опричниках. В данном случае ими становятся стрельцы. Их стращают и улещивают, запугивают и покупают. «Все будет, что просят... И жалованье, и земли, и вольности», — так говорит Софья о стрельцах, такой наказ дает своим подручным. Догадываясь, что при общей неустойчивости положения любая демагогия может обрести силу, какой не могла бы иметь в ситуации стабильности, поддерживающие Софью бояре пускаются во все тяжкие, чтобы привлечь на свою сторону стрельцов, приблизить их на случай, если противная сторона посягнет на трон. Борьба за власть идет жестокая, даже о царевиче Димитрии и угличском убийстве вспоминают в Софьином окружении... Но что означает власть без идеи, без цели, если не считать целью самосохранение? Консервирование существующего уклада жизни, сиречь — существующей дикости.

Противостояние власти с идеей самосохранения и самоутверждения и власти с идеей переустройства весьма наглядно раскрывается в фильме С. Герасимова — без специаль-



«Юность Петра».
Софья — Н. Бондарчук

ных на то указаний, без словесного или изобразительного нажима — на истории боев за Крым. Софье нужно было послать Василия Голицына (О. Стриженов) воевать в Крым ради все той же власти. И еще ради того, чтобы после победы можно было открыто приблизить к себе фаворита, не тая пока еще остающуюся запретной любовь. Петру, когда он повзрослеет, понадобится Крым, понадобится Азов — чтобы Россия могла вылезти из-под ярма кабальной дани крымскому хану, открыть себе морские пути и обезопасить себя с юга.

Как известно из истории — и это очень живо, впечатляюще показано на экране — юный Петр много времени отдавал потехам на Кукуе, где жили Франц Лефорт и другие осевшие в России и приглашенные в Россию немцы. Из бесконечности гуляний и развлечений фильм «фрагментирует» посещение Лефорта, когда тот предлагает юному царю посмотреть водяную мельницу, которая умеет тереть табак, трясти ткацкий стан, молоть просо, поднимать воду из реки в бочки... В другой раз посреди потешных игрищ Петр обратится к Лефорту: «Франц, можешь сделать мне настоящее войско? Чтоб настоящие солдаты были!» И окажется, что юные забавы — не только забавы: игрушки и игры «тематичны», если можно так выразиться. От них будет естествен переход к деланью истории «на темы игр», от потешного войска — к гвардии Семеновского и Преображенского полков, от игрушечных кораблей и крепостей — к настоящим.

В гульбищах много было и шальных экстравагантностей, впрочем, тоже требовавших изобретательства, игры ума. Но было и вот это — первоначальная пристрелка, подготовка, репетиция. Отсюда — такая увлеченность и упоение. Не только прелестная Анна Монс (актриса Ульрике Кунце) влекла Петра на Кукуй, но и — через игру и веселье — подготовка к деяниям большого исторического калибра. Здесь, на Кукуе, тоже проявляется «власть с идеей».

Уже в борьбе за право «содержательно», «репетиционно» веселиться на Кукуе начинает проявляться царский нрав — в первых вспышках бешеной неистовости. Вспышки эти страшны, где-то даже патологичны. Но Петр — такова сила воли — умел обуздывать свою болезнь. У Петра — Д. Золотухина бешеный глаз, но и умный взгляд, порывистость, кото-

рая никогда не становится суетой, и отчаянность, перемешанная с точно рассчитанной смелостью. И всюду, всегда — неуемное стремление и желание учиться. Учиться на удачах и поражениях, учиться всюду и у всех, хоть у черта-дьявола...

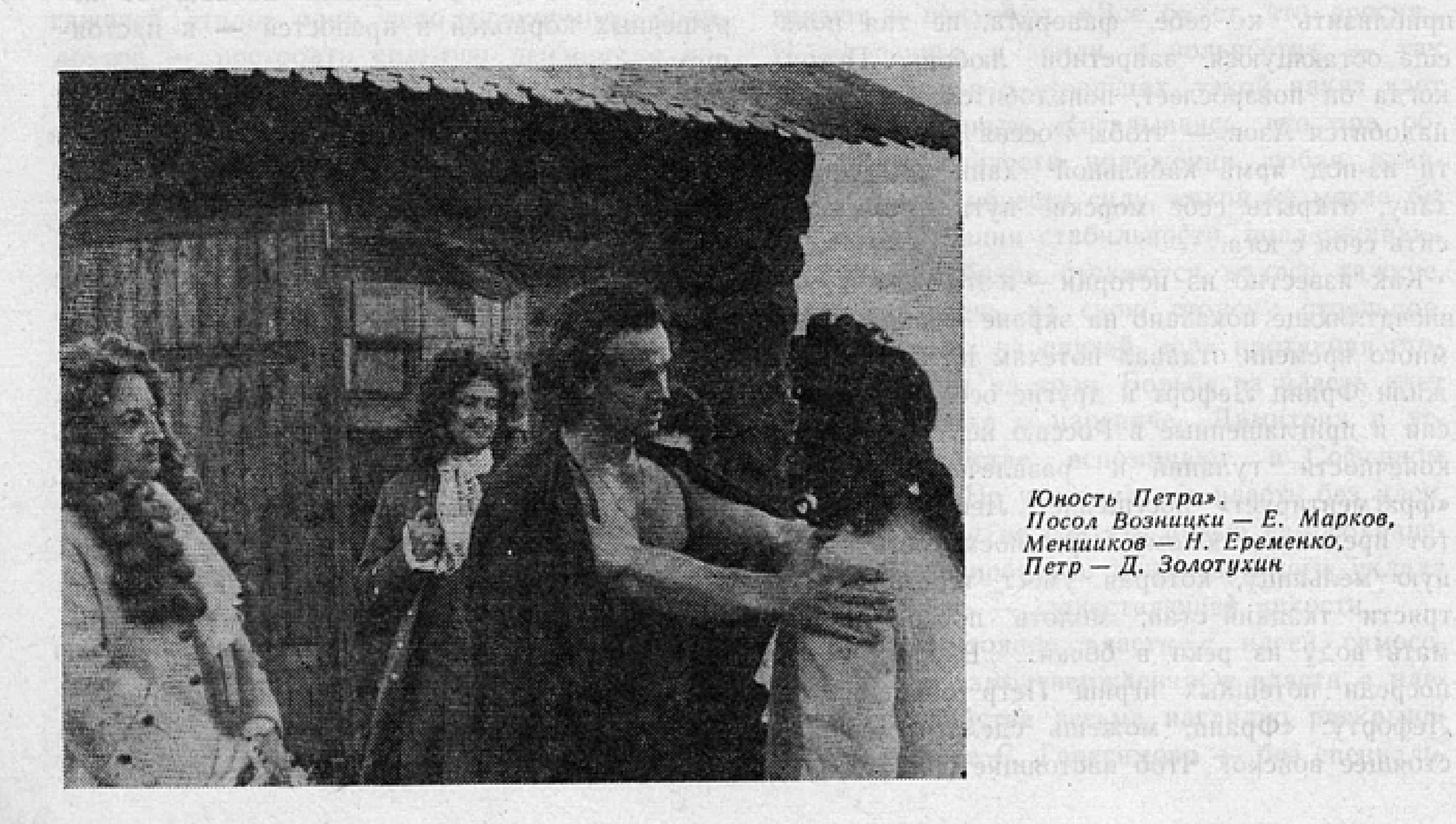
Мало кто понимает Петра и в его потешных занятиях, и в бешеных взрывах гнева. Даже умная и любящая мать Наталья Кирилловна (в ее роли Т. Макарова очень точно соединяет царское и просто материнское, женское). Реакция матери на «странности» в поведении сына вполне канонична: «Длинный стал, дергается, не по его, так и убьет. В кого только нрав такой?» И после слушанья указа о создании полка пушкарей: «Ладно. Женить надо Петрушу».

О реакции же таких, как боярин Буйносов (М. Зимин), и говорить не приходится: «Ай, ай, ай... Царь-то, господи, святые угодники, не на стульчике где-нибудь золоченом взирает с пригорка на забаву, нет, царь-то в одних немецких портках рысью с холопами... Как шпынь ненадобный... бегает с тачкой по доскам, по доскам».

Канон царственности, который видится Буйносовым, — не по Петру: «Молчи! Ей-богу, в зубы дам, — кричит он Меншикову. — Маменьке отвечай. В мыльню иди, исповедуйся, причащайся — опоганился, видишь ли. В Москву мне завтра ехать — это хуже не знаю чего. Бармы надевай, полдня служба, полдня на троне сиди, ниже Соньки я. Морды эти боярские сонные... Ну... так бы пхнул сапогом. Молчи, терпи. Царь!»

Пропасть расхождений велика. Для ума ограниченного — непроходима. И тут уж совсем не важно — идет эта ограниченность просто от глупости, так сказать, индивидуальной, личной, или от сословного самообмана: результат один и тот же. Только самые умные и дальновидные из бояр, настолько умные, что смогли выйти за пределы сословного мышления, начинают постепенно понимать Петра. «Гляди, и умней всех окажется, дай срок, — замечает Борис Голицын. — Глазокто у него не спящий. А то ведь весь Кремль паутиной затянуло... Бояре по лавкам разleглись, не добудишься».

Может быть, где-то на самом глубоком донышке души у Бориса Голицына (актер М. Ножкин) и таились мысли, сходные с теми, что провозглашает ныне Петр: резкие формулы Петра и не менее резкие его действия



Юность Петра». Посол Возницки — Е. Марков, Меншиков — Н. Еременко, Петр — Д. Золотухин



«Юность Петра».
Бровкин (слева) — Э. Бочаров

помогли этим мыслям выйти наружу. У Петра находятся сподвижники — чаще среди «выдвиженцев», а иногда, как в случае с Борисом Голицыным, и среди «столбовых», «высокосидящих».

В пределах изображаемой среды не могло возникнуть разговора об исторической сути экстравагантностей Петра. Для того чтобы повести такой разговор, к индивидуальному уму таких провидцев, как Борис Голицын или Алексашка Меншиков (Н. Еременко), нужно прибавить ум последующей истории. С ее высоты зритель понимает — фильм дает для этого необходимый материал, — что на наших глазах столкнулись два понимания предназначения России, две политики. И даже две эстетики власти: одна признает только красоту надменно-спесивого сидения в думных палатах, покой привычных поз и одежд, не деланье истории, а некий исторический самотек, другая — играючи учится, потом до третьего пота работает, даже если это не красиво по старым боярским и царским понятиям, неистовствует в энергичных попытках, пусть не всегда удачных, овладеть ходом истории, пробудить к жизни, сдвинуть с мертвой точки пока что недвижные, паутиной опутанные возможности огромной страны.

«Некогда, маманя, некогда», — эти сказанные впопыхах слова станут одним из лейтмотивов характера молодого государя. Петр торопился. За одну жизнь он хотел сделать столько, сколько не вместилось бы и в три других.

Эпически неторопливое повествование о деяниях Петра чередуется в дилогии со сценами высокого драматического напряжения. То и дело вспыхивают схватки, одна яростнее другой. Они или вовсе непредсказуемы или трудно предсказуемы. Такая неплавность хода сюжета и экранного действия в фильмах Герасимова тоже имеет прямое отношение к сути изображаемого.

Своеобразие исторического момента состояло в том, что боярский царь должен был пойти наперекор значительной части боярства. В ходе его царствования происходило обновление правящего класса — одни поднимались из худородных, другие «задвигались», а нередко к управлению приобщались и совсем безродные. Классовая природа власти оставалась прежней, но классовая опора власти на какое-то время утратила свою стабильность. Отсюда брожение умов в боярской среде. Отсюда переменчивость в поведении стрельцов. В одном случае они подкосили Софью в

ее притязаниях и надеждах, переметнувшись из Москвы в Троицкую лавру, где на какое-то время обосновался Петр, бежавший в исподнем от подосланных Софьей убийц. В другом случае — взбунтовались против работающего на голландских верфях и в английских портах молодого царя и вот-вот готовы были снова вернуть Софью на трон... Стрельцы метались, впадали в истерику слепого бунта, чтобы потом, в судный день, положить головы на плахи под холодным взором гневного царя.

Здесь названы только две радикальные перемены, определившие повороты истории — в жизни и повороты сюжета — на экране. А сколько иных бурлений с яростными вспышками страстей проходит перед нашими глазами! И все из-за того, что колобродят боярские верха, только еще складываются новые понятия о сословных интересах, о власти — какая нужна, а какая опасна. И все из-за того, что история государства российского предстает перед нами на сложном повороте, в неустойчивости, в драматических переменах соотношения сил.

Одна из самых тяжелых в этом смысле для Петра схваток — спор с патриархом. Надо быть историчным, чтобы понять меру решимости и мужества, какие понадобились Петру для того, чтобы вступить в спор с главой православной церкви, перед которым все клонилось долу, все трепетало — такое было время.

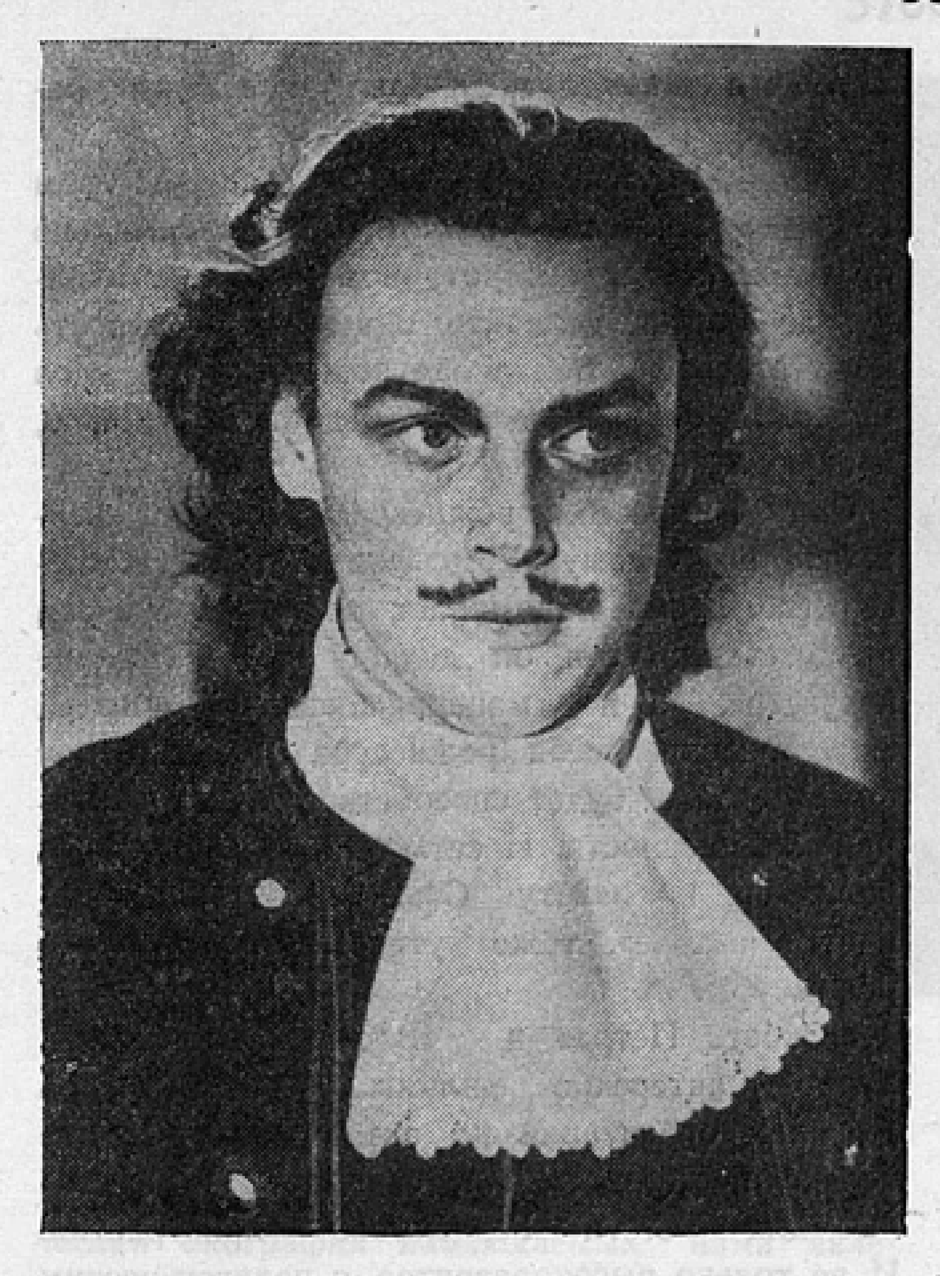
Точка зрения патриарха не допускает даже самых малых уступок: были третьим Римом, стали вторым Содомом и Гоморрой. Надобно не давать иноверцам строить их мольбища, а кои уж построены — разорить. Запретить проклятым еретикам командовать полками. Иностранных обычаев не вводить. Иноземцев выбить из России. Немецкую слободу сжечь.

Но не менее определенен, столь же бескомпромиссен ответ Петра: «Святейший отец, горько мне, что нет между нами единомыслия. Мы в твое христианское дело не входим, а ты в наше государево входишь! Замыслы наши, может быть, великие, а ты их знаешь? Мы моря хотим воевать, полагаем счастье нашей страны в успехах морской торговли. А сие — благословение господне. Без иноземцев мне в военном и морском деле никак нельзя. А попробуй, тронь их кирхи и костелы — они все разбегутся».

У таких, как патриарх и старозаветные бояре, нерушимым было убеждение: Петр изменяет России, попирает все русское. Между тем «западничество» Петра не было «антирусским», как это пытались представить вслед за патриархом некоторые позднейшие историки. Он любил Россию до боли сердечной. И одновременно — одновременность эта имела свои жизненные основания — ненавидел, яростно ненавидел все то, что мешало ей подняться на достойные исторические высоты.

Для Петра — таково было время, таков его царский интерес — управление государством становилось школой не только умной, но и хитрой политики. Недаром он с таким вниманием слушает вполне аморальные, но нужные ему поучения Лефорта: «По-французски называется политик — знать свое выгода. Французский король Людовик... заходил в гости подлый мужик, если мужик был нужен, а когда надо — знаменитому графу голову рубил. Он мало воевал, он предпочитал делать свой политик, он был и лев, и лиса, он очень обогатил свою страну и разгромил врагов».

Неразборчивость в средствах была частью варварских методов борьбы с варварством. Методы эти проявлялись не только в чудовищной, выходящей за пределы вообразимого жестокости расправ над стрельцами, но и во многих крайностях политики «европеизации». И на самом деле: ну зачем было царю всея Руси почти на два года бросать и без того беспокойное свое царство, чтобы, сменив скипетр на рубанок, работать подмастерьем на голландской судоверфи или самому выспрашивать у хитроумных англичан секреты судовождения? Ну зачем свою симпатию Алексашу Меншикова или заблудившегося в России Франца Лефорта с неимоверной, недоступной другим царствам быстротой возносить на верха власти? Много других «зачем» и «почему» можно было бы тут нанизать, что-



«Юность Петра».
Петр — Д. Золотухин

бы снова и снова недоумевать и удивляться. История отобрала у нас эту возможность. Так было: Петр шел напролом, превратив необузданность своей натуры в элемент царской политики. А раз шел напролом, значит, и его экстравагантности — не просто игра праздного ума. Все было позарез нужным — и судоверфи в Воронеже, и военные экзерсисы на подмосковном плацу, и беспощадное подавление стрелецкой вольницы, за которой — Софья, и насильственное внедрение новых обычаев и привычек. Переменам надо было придать непререкаемую тотальность, чтобы замысленное исполнилось хотя бы наполовину.

Были в действиях Петра и такие неразумности, перед которыми краснеет здравый смысл позднейших историков. Конечно же, можно было перевернуть косные нравы и без насильственной стрижки бород. Конечно же, ни к чему были все эти непереносимые для русского уха «герр Питер», «мин херц» и прочие словеса, порожденные чрезмерным увлечением. Но, оставаясь самим собой, увлечение не нормирует себя на уровне стопроцентного благоразумия. Только последующие историки могут переписать черновик истории, самим «первописателям» этого не дано. И потом: а можно ли сотворить такое без увлечения, пусть с крайностями, с переборами, с ошибками?..

Крайности Петрова «западничества» изображаются в фильмах Герасимова и драматически и комически.

Хочется вспомнить две характерные в этом смысле сцены, связанные с Санькой Бровкиной (актриса Л. Полехина). Первая сцена — в доме Ивана Бровкина, куда Петр приходит сватом (в роли Ивана Бровкина многих из нас, меня в том числе, приятно удивил своей актерской искусностью и органичностью кинорежиссер Э. Бочаров). Бровкин-отец по старому обычаю очень смешно «подает» свату и жениху свою дочь: конечно, мол, кривовата, немного слеповата, рябовата, а так ничего, справная... Жених, молодой боярин Волков, в ужасе: черт-те что ему подсовывают, а ведь не откажешься, раз сватом-то сам царь... Волков обычая не знал. Петр, быстро смекнув, в чем дело, начинает подыгрывать, чтобы с тем большей силой ошеломило затем жениха появление самой Александры Бровкиной — истинно русской красавицы.

Но вот Санька стала придворной дамой, боярыней Волковой. В этом качестве она наведывается к Буйносовым. За чашечкой вошедшего в моду кофе начинает болтать что-то жеманное и восторженное про Париж, куда она рвется, становясь до смешного похожей на тех будущих Дунек, которым, кровь из носа, подавай Европу (вспомним, как едко осмеял такую Дуньку писатель К. Тренев в «Любови Яровой»).

Вот так и идет рядом в герасимовских фильмах драматическое и комическое — на экране действительно пестрота жизни.

«Юность Петра» и «В начале славных дел» — картины глубоко современные по самой своей

художественной структуре: они отражают и выражают общее движение нашего искусства, его повысившееся внимание к человеческой личности, его возросшее умение рассматривать эту личность не только в угадываемых пределах и рамках социальных типологий, но и в неожиданных проявлениях живых страстей.

Многое переменилось в киноискусстве. На каком-то этапе «театральность» или «литературность» мешали его «кинематографичности». В ту пору старательная верность экранизируемому произведению основывалась на убеждении, что литературу кинематографу не догнать, не создать равновеликого эквивалента романа: чем покорнее следует кинематограф роману, тем больше он возвышается, скромно приближаясь к праматери всех искусств.

Теперь, когда искусство кино овладело большинством из возможностей литературы, научилось переводить ее на язык экрана, не прибегая к простому копированию, верность литературному первоисточнику приобретает иное качество. Поскольку у фильма и романа разные параметры, кинематограф применяет только ему одному свойственные «усилители». Романа во всей его протяженности и многоэпизодности экран по-прежнему даже в телевизионном сериале пересказать не может, но зато каждый выбранный для фильма эпизод способен «изложить» таким образом, что эпизод этот, обретая кинематографическую выразительность и универсальность воздействия, позволяет зрителю многое ощутить и понять не только внутри кадра, но и за его пределами.

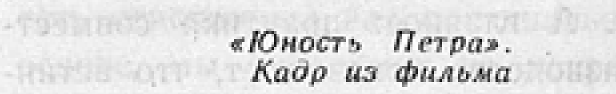
В этих условиях зависимость кинорежиссера от литературы не означает каждый раз умаления его свободы и специфических возможностей. Осознанное следование роману во всеоружии художественных средств современного кинематографа может стать достоинством искусства и свободой режиссера. Ведь одно дело, когда романную форму фильма компонует робкий копиист, считая любое вольное отступление от первоисточника ужасным прегрешением, и совсем другое, когда за экранизацию берется художник, хорошо знающий, что такое дух и что такое буква романа.

Сергей Герасимов в работе над «Петром Первым» Алексея Толстого, максимально приближаясь к литературному первоисточнику, не боится ослабить кинематографичность кинематографа. Боязливая копиистика — удел ремесла. Герасимов же создает не копию, а версию.

Силу и престиж режиссуры можно утверждать по-разному. Есть фильмы, где режиссер все время напоминает зрителям о своем присутствии; если он делает это на уровне искусства, а не манерничающего ремесла, форсирующая себя режиссура не повредит фильму, даже будет способствовать его образной насыщенности. И есть фильмы, в которых режиссер, по завету Станиславского, «умирает в актере», тоже утверждая искусство режиссуры.

«Юность Петра» и «В начале славных дел» — актерские фильмы. В характерной для них ориентации на актера сказались не только постоянные, так сказать, традиционные для С. А. Герасимова пристрастия. И не только высокоразвитое, с педагогическим даром связанное умение Сергея Аполлинариевича выбирать актеров, работать с ними. Сказалась сама философия фильма, его эстетика, требовавшие постижения истории, ее приближения к современности через личность человеческую. Постижение характеров и борений изображаемых людей помогают соединить духовное понимание изображаемого с эмоциональным переживанием.

Самый элементарный способ приближения прошлого к настоящему — искусственное пересаживание сегодняшних идей, конфликтов и страстей в день вчерашний (вообразим — для прояснения мысли — невообразимое: методами поверхностных иллюстраций и прозрачных аллюзий автор сопоставляет «западничество» Петра с деятельностью СЭВа и развитием теперешних экономических и научных связей СССР с Западом). Но и за пределами таких элементарностей художник не может освободиться от исследования силовых линий, связывающих день нынешний с днем



«Юность Петра». Кадр из фильма

минувшим. Не может не задаваться вопросами: а чем минувшее способно заинтересовать нас, что из него произросло, какова историческая биография наблюдаемых нами явлений, переживаемых нами процессов?

Реальный (не поверхностный, не иллюстративный!) ответ на эти вопросы становится возможным, когда человек из прошлого, ставший героем произведения, верен своему характеру и находится в исторически обоснованных взаимоотношениях с жизненными обстоятельствами, проверяемыми не только почерпнутым из учебников знанием минувшего, но и опытом его последующего — вплоть до наших дней — развития.

Приближение исторического героя требует, чтобы художественный строй и форма произведения помогали увидеть, понять, пережить изображаемое прошлое, почувствовать его, пусть приглушенную временем, созвучность современности. Ведь одно дело, когда произведение о прошлом остается на уровне подсобного материала к очередному экзамену по истории, и совсем другое, когда оно становится концентрацией интересного нам, волнующего нас жизненного опыта.

Именно так приближается к зрителю прошлое в фильмах «Юность Петра» и «В начале славных дел».

Такому приближению не мешает язык живых речений. В романе А. Н. Толстого есть часто замечаемое, точно рассчитанное самим автором противоречие: язык цитируемых грамот или писем Петра, его сподвижников и противников архаичен, через него надобно «продираться» к смыслу: цитата есть цитата. Речи же и реплики героев романа, сочиненные для них самим автором, понятны, ясны, и только легкий налет архаической лексики и грамматики придает им исторический колорит С. Герасимов идет по этому же пути, и тут сохраняя верность экранизируемому роману. Экран приближает к нам исторические характеры, не искажая их сути, которая в противном случае могла бы затеряться в мозаике трудно воспринимаемых речений прошлых веков. Действующие лица истории, оказавшиеся в экранном пространстве, выражают себя, свою сущность в формах, доступных интеллектуальному и эмоциональному восприятию современного человека. Они ведут разговоры, произносят монологи, которых в жизни именно в такой форме, возможно, и не произносили, но могли бы произнести:

герои фильма «договаривают» нечто важное за тех людей, чьи имена носят.

Такое приближение исторических личностей к современности, к современному зрителю неравнозначно искусственной их модернизации, при которой для нужд современных полемик исторический герой деформируется как раз в своих существенных чертах и поступках. Или берется — для тех же нужд — лишь в строго регламентированных свойствах его личности, приспосабливаемых к авторской тенденции. В фильмах «Юность Петра» и «В начале славных дел» воссоздается правда истории, сконцентрированная в той диалектической емкости образа, о которой так часто говорит С. А. Герасимов, определяя для себя глубинную суть и цели художественного познания мира.

Есть ли в герасимовских фильмах недостатки? Есть. Местами, особенно в первом из них, действие затянуто. Не всегда выверены — в интересах наиболее полного познания истории — соотношения метража сцен. Скажем, ужин у Анны Монс, где Петр спаивает Кенигсека, длится непомерно долго, а трагические сцены самосожжения Нектария и его паствы, имеющие существенное значение для прорисовки пестроты народного фона исторических событий, даны скороговоркой. Можно было бы назвать и еще несколько моментов такого рода. Но не хочется быть придирчивым перед реальностью главного факта: новая работа Герасимова не только продолжает, но и развивает, обогащает замечательные традиции советского исторического фильма.

И последнее.

Фильмы «Юность Петра» и «В начале славных дел» — продукция студии имени Горького и ДЕФА (ГДР). При обсуждении планов совместных постановок с зарубежными партнерами работники наших студий часто испытывают трудности тематического выбора. И бывает, что выход из них вполне привычный: в центре сюжета оказывается любовь юноши и девушки из стран, участвующих в копроизводстве, а к любовной истории добавляются социальные и экономические реалии... Конечно, и такая, как бы специально для копродукции зародившаяся, любовь может стать предметом искусства. Но опасность «стереотипизации» сюжетов здесь особенно велика. А главное: практика совместного кинопроизводства показывает, что истинный успех чаще всего приходит тогда, когда выбор темы предопределен не инерцией, а жизненно, эстетически и производственно обоснован.

Фильмы Герасимова о Петре I — это как раз случай обоснованного выбора. Сотрудничество с ДЕФА позволило точнее, конкретнее показать географию жизненных «университетов» Петра. Участие в фильме коллег из ГДР X. Хардта, И. Келлера, Г. Шмидта, П. Ройсе, У. Кунце, X. Шрайбера и других дало режиссеру дополнительные постановочные возможности, внесло в фильм новые краски. И об этом нельзя не сказать, оценивая картины «Юность Петра» и «В начале славных дел».

В. Широкий

Что на глубине?

«ВИШНЕВЫЙ ОМУТ» (по мотивам романа М. Алексеева)
Сценарий М. Алексеева и Л. Головни. Режиссер Л. Головня. Оператор О. Мартынов. Художники П. Сафонов и В. Зенков. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Е. Индлина. «Мосфильм», 1981.

Было бы любопытно — хотя бы к вопросу об истории взаимоотношений литературы и кино, как свидетельство ее первичности по отношению к молодой музе — определить процент экранизаций от общего числа лент, наработанных кинематографом со времен Люмьера. Не берусь судить со всей категоричностью, но полагаю, что число экранизаций наверняка перевалило бы за половину. Если же брать наиболее значительные удачи кинематографа с тех же достославных времен, то количество их будет, видимо, и того больше.

Но разве только в количестве экранизаций дело? Отмечая как нечто само собой разумеющееся, что это в такой же мере «законный» вид кинематографа, как и «оригинальный», то есть основанный на оригинальной сценарной основе, мы опираемся на непреложный тезис о самобытности кино как искусства, специфика которого особенно отчетливо дает себя знать как раз в точках смыкания со смежными искусствами — театром, живописью, еще больше — в многослойных и глубинных связях кино с литературой, прежде всего прозой. И что поэтому новый «Лаокоон» («или о границах между литературой и кино») уже носится в воздухе, ожидая своего проницательного автора, которому останется только выкристаллизовать то, что отложилось в практике общений кинематографа и литературы.

Одно можно сказать определенно. Современный кинематограф, в итоге этих общений, отстоял полное право жить и развиваться на паритетных началах с литературой, утвердил свою способность на художественное соревнование с литературным первоисточником. А это значит, что ни отход от него на самые немыслимые расстояния, ни буквальнейшее следование ему не могут быть сами по себе критерием оценки фильма, ибо ни то, ни другое не является гарантией успеха, как и основанием для неудовольствий при неудаче, потому что причины и успеха и неуспеха лежат обычно глубже.

Кинематограф — это теперь очевидно всем — особый художественный мир, особая творческая стихия, живущая по своим собственным законам, и использование им литературного материала так же правомерно, как и непосредственно материала жизни, с которым имеет дело художник кино, основываясь на сценарии. Только в экранизации его путь не прямой, но поначалу опосредованный художником слова, и мир этот для художника кино, по законам искусства вообще, требует отнюдь не буквального переложения, точно так же, как и мир реальный, который входит в прозу не зеркальным отражением, а преображенным, пропущенным «через сердце» писателя. Здесь все дело в задачах, которые ставит перед собой постановщик, обращаясь именно к этому, а не к какому другому произведению литературы, именно на его материале строя свой неповторимый мир, высказываясь по тем или иным явлениям своего времени.

В одних случаях это и становится художественной установкой — любовное воспроизведение литературного первоисточника (основания, мотивы для этого могут быть разными), и тогда появляются как многоплановые, под стать своему оригиналу, киноэпопеи «Война и мир», «Тихий Дон», так и скромные по масштабам, но проникновенные «Поединок», «Дама с собачкой» (не говорю здесь о многочисленных переложениях пьес, которые в нашей теме — особая статья). Перечень можно продолжить — не в нем дело. Дело в правомерности, законности такого абсолютно не унижающего кино подхода к воспроизведению литературы, воспроизведению, которое, при общей адекватности первоисточнику, никакая не иллюстрация, не копийная работа (как в живописи, где именно буквальное следование оригиналу, его повтор в копии, выполненной с большей или меньшей мерой проникновения в суть подлинника), а передача того же самого на языке другого искусства (если полученный результат может быть вообще отнесен к искусству, разумеется).

И есть мир богомоловского Ивана, далеко не во всем сопрягаемый с миром героя Андрея Тарковского, которому Иван первородный послужил скорее всего лишь поводом, канвой для эмоционального выплеска, мучительнейшего переживания режиссера о предмете, встающем острейшей опасностью и в нашем сегодняшнем дне, — войне, губительность которой не только в потерях и жертвах, но и в необратимых изломах душевного строя людей, ею перемолотых, — потерях невосполнимых. Опять же дело не в напоминании, не в перечне экранизаций аналогичного свойства, их немало. Дело в правомерности и такого рода переложений «для кино» произведений прозы. А между двумя крайними полюсами — тьма всевозможных переходных «типов» экранизаций, приближающихся то к одному, то к другому, иной раз прикрывающих отхождение от литературного

источника под стыдливым оговариванием «по мотивам», а иногда и в открытую, не скрывая полного расхождения с предметом экранизации.

Здесь каждому вольно идти своим путем. Однако же и тут сохраняет свое действие то общее, пушкинское требование, согласно которому художник подвержен суду по им же избранному над собой закону. И горе тому, кто, опьяненный сладостью безраздельной свободы обращения с литературным материалом, открываемой возможностями современного кино, преступит э т и законы. Приговор не замедлит последовать: независимо от того, в большом или малом будет нарушена художественная логика, — это неизбежно скажется на целостности восприятия фильма.

Совсем небольшой пример.

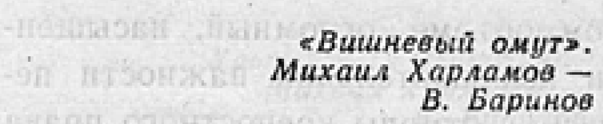
В свое время мне приходилось писать об исключительно бережном, не побоюсь сказать, вдохновенном переложении в кино романа Георгия Маркова «Отец и сын» [1]. Экранизация привлекла прежде всего стремлением донести с экрана эпический размах известного романа. Воображение захватывала сама широта дыхания, на котором давался этот разлив народной жизни в переломную пору, с ломкой веками устоявшегося и трудным вхождением в новое, с ее характерами и испытаниями их на прочность. Но это вольное и плавное течение потока событий в кинематографической дилогии отчетливо стопорилось, образуя пороги в местах как раз отхождения от первоосновы, где авторы фильма, спрямляя сюжетные действия или меняя их мотивы в силу требований «специфики», так или иначе перестраивали движение событий, свободное проявление характеров. Здесь, в этих местах, заметно именно отхождение от избранного самими авторами экранизации закона, который заключался как раз в следовании художественной логике романа; даже частичное нарушение ее неизбежно поэтому отражалось на внутреннем строе киноэпопеи, хотя в плане зрелищном оно могло быть и выигрышно.

[1] Широкий В. Постигая народный характер. — «Искусство кино», 1980, № 4.

Тем сложнее, пожалуй, уметь распорядиться предоставляемой современным кинематографом свободой в тех случаях, когда имеет место то, что значится под маркой «по мотивам», где ищется не тождество, а нечто другое, свое, выстраданное. Ибо тут во всей суровости встает вопрос по самому главному пункту: что же ты хотел, художник, сказать, обратившись к данному произведению, во имя чего подверг его столь сильному препарированию? Зачем брал его? Только ли затем, чтобы изменить до неузнаваемости? Не лучше ли было бы вовсе оставить его в покое, если иметь в виду столь скромный художественный результат? Или найти другой материал для «самовыражения»? Спросу этот художник кино, разумеется, не будет подвергнут, если сделанное им будет талантливо. Но и в этом случае нужно, чтобы сотворенный им мир носил печать подлинности — того главного качества, наличием которого и определяется истинная, не имитационная самобытность созданной по литературной основе ленты, сохраняющей — при самом крайнем удалении от нее — все признаки жизненной реальности. Ибо талант — это Антей; отторгнутый от земли, он будет непременно задушен Гераклом собственной творящей силы. Потому что в отрыве от почвы, на которой творит, талант бессилен перед самим же собою.

Мое сравнение грешит некоторой вольностью обращения с мифом, признаю. Но, следуя логике этого сравнения, замечу еще, что главным оправданием для художника является всегда высота задачи, во имя которой ищется им как материал жизни, так и способы, манера его преломления. Так что подлинность — это не просто сохраненные признаки породившей произведение искусства действительности. Это — кровная связь между ними, посредством которой они взаимно питают друг друга, глубина и всеохватность этой связи. Независимо от того, оригинальный материал жизни лег в основу фильма или материал этот уже опосредован другим художником, в данном случае — слова. Именно высотой поставленной задачи меряется и тот новый мир, который возникает с каждым новым явлением искусства, когда оно оживает в восприятии человека.





«Вишневый омут».
Михаил Харламов —
В. Баринов

Такие вот мысли роились в голове все время, пока передо мною текли, сменяя друг друга, кадры нового фильма «Вишневый омут» (по мотивам одноименного романа Михаила Алексеева), прямо-таки роскошно снятого оператором О. Мартыновым, поражающего фактурностью изобразительного ряда (художники П. Сафонов и В. Зенков). А привести эти мысли в относительно упорядоченный план и предложить их вниманию читателя побудил меня характер самой этой экранизации, настойчиво требовавший от зрителей уяснения тех мотивов, по которым режиссера Леонида Головню захватил именно этот, широко известный читателям роман Михаила Алексеева.

«По мотивам» здесь, как всегда, звучало как уведомление об определенной вольности обращения режиссера с литературным материалом. Но если «по мотивам» обычно — во всяком случае мы так привыкли понимать — определяет и предел этой вольности, то здесь эти два слова означали, пожалуй, ее исходный пункт. Потому что чем дальше развивалось действие, начатое с обстоятельств совершенно других в сравнении с романом, тем дальше разбегались по расходящимся линиям художественные миры романа и фильма. В итоге даже обнаружилось, что точки их соприкосновения, кроме разве что исходной, столь же редки и мимолетны, сколь и обязательны, необходимы.

Пожалуй, не будь в титрах рядом с Л. Головней имени другого автора сценария — Михаила Алексеева, можно было бы даже увидеть в фильме пример недопустимо вольного обращения с литературным первоисточником. Фамилия автора романа в титрах, конечно, снимала подобное допущение, свидетельствуя о сознательной переработке ткани романа, переработке, совершенной самим же романистом. В этом была загадка, тревожащая воображение, что не проходит бесследно для восприятия произведения искусства, тем более протяженного во времени.

Причастность автора романа к сценарию делает ненужным последовательное сличение того и другого. Тем более что в данном случае это вообще привело бы только к одному выводу: что роман и фильм друг на друга непохожи. Неизменным осталось только одно: пришлый человек, Михаил Харламов, обосновавшись в глухом селе на Саратовщине, нечеловеческим

напряжением сил сотворил чудо — в гиблом месте вырастил сад. И тем самым преобразил дикую и темную, глухую и тусклую жизнь окрестных сел, внес в нее тот облагораживающий элемент творчества и красоты, благодаря которому она стала лучше, человечнее. Это общая — и романа, и фильма — основа; узор же в фильме совершенно другой — и нитями, и их колером, так что весь рисунок жизненной реальности в отснятой по сценарию ленте получился другой, чем в романе.

Так, скажем, Улька, возлюбленная Михаила, по роману — дочь сельского богатея Подифора Короткова, в фильме стала дочерью Гурьяна Савкина — некоронованного владыки Савкина Затона, где все это происходит. В романе Гурьян сватает Ульку за своего сына Андрея, в фильме же, наоборот, он выдает свою дочь Ульяну за Афоню, сына Подифора, к которому относится с подобострастием, породниться с которым считает для себя честью. В данном случае имеет место не просто изменение по принципу «все наоборот». Здесь именно другой принцип, а перестановка сюжетных обстоятельств — его следствие. Недаром же существенным образом изменена и жизненная канва горестной Улькиной судьбы после ее несостоявшегося замужества, претерпела сущностные изменения и участь Олимпиады, сельской сироты, на которой, как и в романе, женился, смирившись с утратой сгинувшей Ульки, Михаил. Иным предстает в фильме Карпушка, непоседливый дружок Михаила, да и в других местах опущены одни эпизоды, но зато появились новые, и т. д. и т. п.

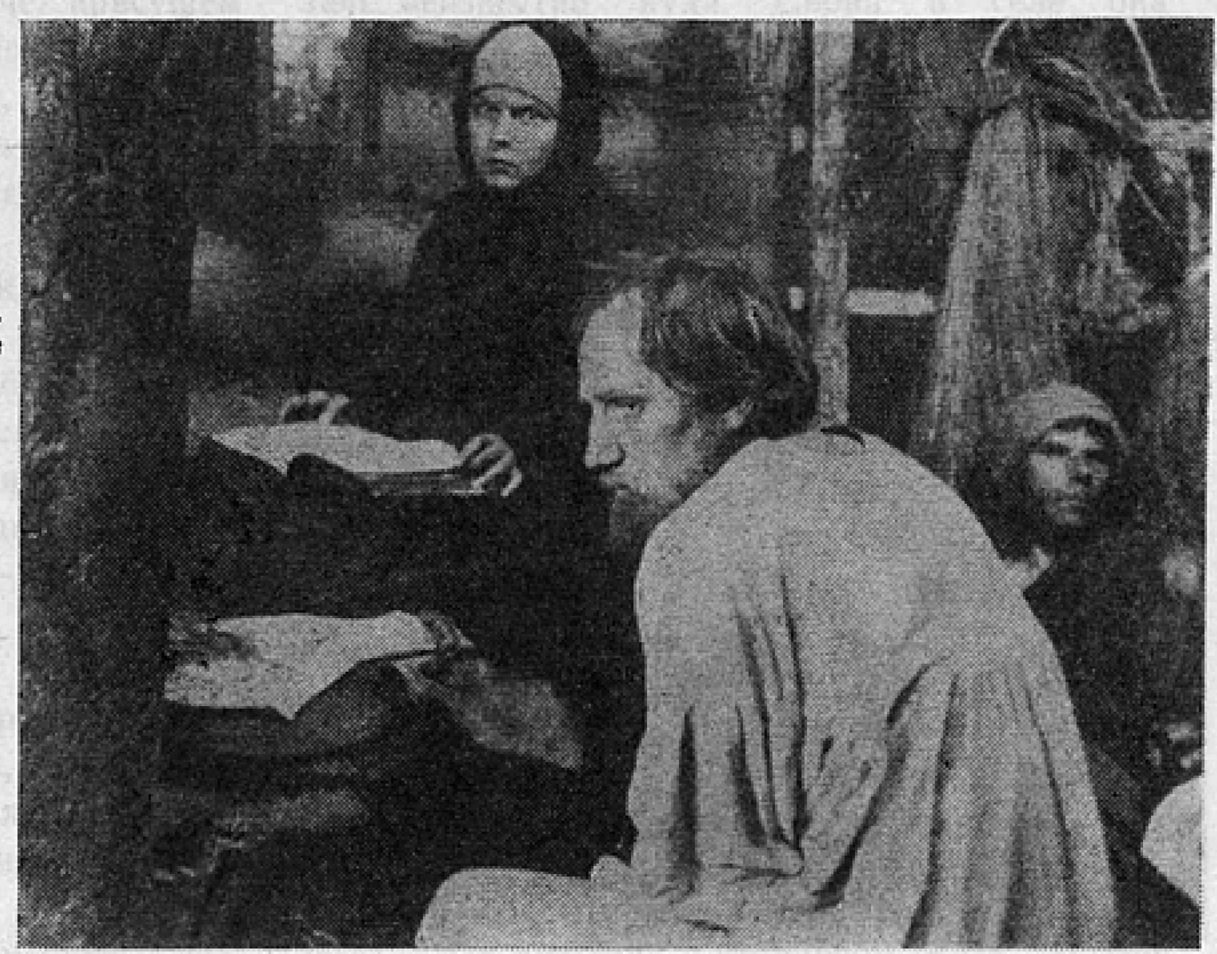
Повторю, напоминаю все это не ради самоцельного сличения фильма с романом, которое в данном случае абсолютно ничего не может прояснить, а исключительно для того, чтобы был виден характер самой перестройки. Ибо в нем-то и следует искать существо тех художественных установок, ради которых она и была совершена. Взяв за точку отсчета романа то, что заложено в его глубинах, авторы творили свой особый художественный мир. Художественной перестройки требовали законы кинематографического повествования, определяемые другими, чем в романе, задачами исследования жизни, что, в свою очередь обусловило и различные жанрово-стилевые особенности ее воплощения в книге и на экране.

Роман М. Алексеева, повествуя, как известно, о русской деревне, охватывает при сравнительно скромном объеме огромный, насыщенный событиями исключительной важности период — едва ли не с отмены крепостного права до первых послевоенных лет (имеется в виду Великая Отечественная война). Представлен, таким образом, широкий срез жизни русской деревни, в нем отчетливо различаются пласты разных эпох, отложившиеся за это время. Они даны именно в срезе, не позволяющем пойти в глубь каждой из эпох, открывающихся взору; течение жизни, ее извивы и сам ее стержень обозначаются часто лишь пунктиром, в той мере, в какой это позволяет сделать долгая жизнь Михаила Харламова, вокруг которого и завязываются основные коллизии романа. Действие поэтому логически завершается вместе со смертью Михаила, хотя под конец он и занимает в романе более скромное место, все более отодвигаемый на задний план теми, кто самой жизнью постепенно выводится вперед. Особенно — в наше советское время. В романе, таким образом, главенствует эпическое начало, хотя и с разным уровнем своего выявления на разных этапах повествования.

Кинематографический сюжет, нигде не отступая от линии главного героя, делает его не просто центром повествования, но неизменно как бы еще и нервом действия. Через него авторы экранизации входят во все вопросы бытия, которые, несмотря на то, что действие фильма доводится всего лишь до русско-японской войны, делает его созвучным нам, живущим в начале 80-х годов двадцатого столетия.

Деревня. Русская деревня. Но не ее исторические судьбы, как в романе, а ее нравственные основы — вот что становится стержневым моментом ленты, властно — это надо признать сразу же — забирающей наше внимание с первых же кадров и не отпускающей до самого конца.

Поначалу штрихи, которыми деревня обозначена в ней, кажутся всего лишь атрибутикой, не более того. Что стоит в фильме за деревен-


«Вишневый омут»
Ульяна — Т. Никитина,
Михаил Харламов —
В. Баринов

ским пейзажем? Пейзаж и только, какой бы он ни был — летний или зимний, солнечный или пасмурный. Также как бы сам по себе встает перед глазами то интерьер старой избы, то крупно снятый пасхальный кулич с воткнутой в него свечкой. Мысль привычно отмечает: это давнее, отошедшее, отходящее... Образа в переднем углу... Ткацкий стан — ага, мужики и бабы носили домотканую одежду, посконную, то есть сшитую из посконины... Женская рука зажигает лучину — вот, оказывается, как горела лучина, «зимних друг ночей»... Но, может, потому, что все это — канувшее в небытие, отходящее от нас все далее, смутное волнение не раз тронет душу, пока будут бежать титры, и, оказывается, не оставит нас и позже, когда действие наберет силу. Да авторы, следуя своей задаче, и не дадут нам забыть то, что зародилось в нас с первыми же кадрами: вкрапляя в действие картинки, вроде бы и не обязательные по ходу, но из которых, подобно мозаике, сложится образ старой деревни, они последовательно держатся своей темы. Возникнут крыши изб; догорающий огонь в русской печи; крендель, взятый чьей-то рукой со стола; крестьянская девочка в сарафане; сарай, а в нем на жердях сушится лен; кованая скоба на двери церкви... Это и приметы, зримые детали жизни старой деревни, но и не только приметы ее, а и знаки отошедшего времени. В них — подлинность его. Оно ушло, не существует больше — таков второй план нашего восприятия происходящего, все сильнее звучащий в нас. И мы постигаем: как оно живо в душе, какой болью отзывается в ней...

Понимаю, что в этом месте я должен остановиться, чтобы внести ясность по одному принципиальной важности моменту. Ностальгия по ушедшей деревне? Так не с идеализацией ли старой патриархальной деревни, воскликнет иной читатель, имеем мы дело в этом фильме? И какой деревни — взятой в самую драматическую ее пору, когда в ней вовсю шло расслоение под влиянием внедрения капиталистических отношений во все сферы российской действительности. В романе этот процесс прослеживается отчетливо, подробно. И в фильме тоже, скажу сразу же. И даже, пожалуй, с еще большей четкостью и социологической определенностью. Клочок никудышной бросовой земли под сад Михаил покупает у помещика за гроши, заработанные годами



«Вишневый омут».
Олимпиада — Л. Полехина

тяжелого труда на мельнице Гурьяна Савкина; в эпизоде сельского схода во всей остроте дано положение мужика, обдираемого, как липка, поборами казенными, земскими, страховыми и прочими; в финале деревня, из-за жесточайших морозов поставленная на грань вымирания, отчаивается на вырубку сада Михаила, как на поступок, дающий ей единственную возможность выжить и спастись...

Так что в фильме ни о какой идеализации условий существования старой деревни не может быть и речи. Авторы не хуже нас видят страшные, уродливые формы ее жизни, понимают, что все темное в ней своей причиной имеет бедность, неграмотность, бесправие большинства — тех самых обездоленных безымянных мужиков, что своими выкриками бессильного протеста так раздражают на экране сытых чиновников, вершащих дела на крестьянском сходе...

Но в русской, отошедшей уже деревне, авторы видят и нечто другое — тот свет, который, подобно свету погасшей звезды, все еще доходит до нас и помогает нам определиться в постижении добра и зла, истинного и лживого, хорошего и дурного. Я имею в виду свет нравственности, народного взгляда на природу человеческих поступков — то, что обычно именуется словом совесть.

В современных спорах об исторических судьбах деревни всегда присутствует, даже и оставаясь невидимым, впрямую необозначённым, этот важнейший момент, с деревней связанный. Я не хочу, говоря это, снять обвинение в идеализации старой деревни, звучащее в статьях многих критиков, сетующих на приукрашенное изображение деревни нашего детства в иных рассказах и пьесах. Но не в этом суть дела на этот раз. Главное в фильме М. Алексеева и Л. Головни в том, что для них прошлое русской деревни раскрывается во всем своем драматизме, на самом донышке которого, в самой сердцевине мерцает свечение истинной народной нравственности. Оно, это свечение, проникает всюду, обнажая природу добра и зла, ставя непереходимую черту между нравственным и безнравственным, истинным и ложным.

Носителем этого света нравственности в фильме «Вишневый омут» выступает, по праву главного героя, Михаил Харламов. Весь фильм, в сущности, — труды и дни Михаила.

Но даны они не в бытовом ключе, присущем роману, а в плане той, не отрывающейся от земли поэтической отстраненности, что приближает повествование к притче. Думаю, как раз поэтому начало и конец повествования на экране сближены, образуя сперва как бы движение по кругу, потом обрываясь на новом витке исторической спирали, мы знаем, куда выходящем... С этой же стилевой установкой связано и то, что жизнь Михаила, каким он предстает в исполнении Валерия Баринова, приобретает в фильме черты подвижничества, некоей даже самообреченности — в преодолении обстоятельств, самого себя...

●

Но если перед нами притча, правомерно ли требовать от экрана подлинности, хоть требование это и напрашивается невольно, подсказанное самим характером экранизации? Ведь всего главнее в притче — тезис, развиваемый автором, идея, подавляющая собой все, а взамен открывающая перед нами полный простор в выборе материала и способах его преломления. И в киноверсии «Вишневого омута» все дело тоже в философской идее, которая движет действием, вот только жизненный материал не является для авторов чем-то вторичным, условным. Наоборот, они крепко к нему привязаны, погружены в него и воспроизводят на экране во всей его красочности и поэтичности. Так круг замыкается, рождая у каждого, кто прикоснется к идее экранизации, не просто потребность, но жажду этой самой поэтически переосмысленной подлинности во всем — в поступках, характерах.

Самое, пожалуй, любопытное, что касается киноверсии «Вишневого омута», в том, что ее основной герой, живущий по законам народной совести, в сущности, лишь светит отраженным светом. Подлинным носителем нравственного закона в фильме выступает Ульяна. Именно в образе, явленном нам Татьяной Никитиной, — смысловой ключ всего, что оживает на экране.

Надломленная выпавшим ей испытанием, помутившаяся разумом (сцена психического надлома героини сыграна исполнительницей с потрясающей силой), Ульяна, в романе ставшая деревенской дурочкой, в фильме надолго исчезает неизвестно куда. Снова в селе она объявится лишь годы спустя, с дочерью Фросей, когда у Михаила и сад уже вырастет, и у него будет уже семья. Много воды пройдет через Вишневый омут, много перемен произойдет за эти годы. Крепко на ноги станет Михаил благодаря саду, войдет во вкус хозяйствования рачительная Олимпиада, да так, что окрестные мужики будут почтительно называть ее матушкой, а она будет покрикивать на них, держать себя с ними вальяжно и начальственно. (Все это очень точно, с щедрым богатством полутонов, психологических нюансов передает Любовь Полехина.) Может, и не миновать бы Михаилу, поднявшему на своих плечах и сад, и богатый двор, сытого отчуждения от села, с его бедами и кручинами, если бы не взгляд из-под повязанного по самые глаза платка, не дающий ему покоя. То взгляд Ульяны. Ее, больную, привез он с дочерью к себе в дом, отыскав в старцевом скиту, на горе Олимпиаде, которая так и не смогла смириться с возвращением Ули, хотя и приняла решение мужа без единого слова упрека. А он, выручив деньги за урожай — год работы, деньги немалые по тому времени, — отдаст их селу, выкупив у Гурьяна долговые расписки мужиков. Только так может он вновь получить право прямо смотреть в глаза Ульяне, как раньше, как в юности, когда она у колодца открыла непонятную ему тогда истину, что ради истинного счастья нужно человеку забыть себя. Ничего другого — только себя забыть. И—слушать: живое и неживое, все то, что вокруг нас, все то, что и составляет красоту нашей жизни. Потому что если очень хорошо уметь слушать, то найдешь себя во всем. И тогда и горе, и радость людей, все сущее станут и твоими, частицей тебя самого, и ты сам сольешься с ними, станешь нераздельным целым со всем этим прекрасным и трудным миром...

Есть такие натуры, они никогда не переводились в русской деревне. В них словно бы концентрировалось то высшее понятие совестливости, которое извечно определяло нормы ее жизни, подавляемые, разрушаемые эксплуатацией, помещичьей, кулацкой кабалой и все же никогда не иссякающей. Ульяна — из таких

натур. Одних из них то, что они несли в себе, приподнимало над «свинцовыми мерзостями» жизни, другим, наоборот, настолько мешало жить, что толкало их к гибели, обрекало на разрушительные страдания. Вот только обойти справедливость, как и обойти тех, кто был живым укором за ее нарушение, никому из них не дано было безнаказанно.

Фильм не просто приобщает нас к этим нравственным основам жизни деревни. Глядя его, отчетливее начинаешь понимать, почему деревня сохранила в себе, несмотря на весь ужас бесправия, темноты, жесточайшего помещичьего и кулацкого гнета, те нравственные начала, что были для русского мужика мерилом поступков и своих собственных, и всех окружающих. Так было потому, что подлинная нравственность возможна только на основе труда. Труд, повседневный, в поте лица своего, труд как источник существования был в деревне искони основным проявителем истинной ценности человека. Кадры, в которых запечатлены картины раскорчевки Михаилом гиблого, дикого участка леса под сад или рытья им с Олимпиадой колодца, воспринимаются поэтому в фильме еще и символически, а сам Михаил предстает в них не только могучим, а и прекрасным.

Слово «прекрасный» употреблено мной здесь не случайно. Народное понятие прекрасного — это вторая слагаемая, лежащая в основе нравственности. Без облагораживающего воздействия красоты труд — всего лишь источник существования. Или — обогащения. Средство накопительства. Гурьян у Алексея Ванина в силе не уступает Михаилу, он работает наравне с батраками, в работе зол, как черт, но в его душе нет места нравственным принципам. У таких, как он, перепутаны понятия цели и средства, все поставлено с ног на голову. Именно поэтому, как только дочь перестала играть роль в его меркантильных расчетах, она просто перестала для него существовать.

Сотворение сада — прекрасно. Но сад, существующий только для кубышки с деньгами, которую трепетно хранит Олимпиада, — это нечто совсем другое. В фильме поэтому сад свою отнятую от него красоту возвращает себе только тогда, когда от него приходит облегчение тем, кто бедствует, кому иначе не избыть нужды... Михаилу это просто понять, потому что он не только великий трудяга, но и открыт душой красоте нравственного подвига. Но то, что движет им, непостижимо для Олимпиады. Ее типическая колоритность в исполнении Лю-



«Вишневый омут». Гурьян Савкин — А. Ванин, Андрей Савкин — В. Шакало

бови Полехиной неоспорима. Недаром надрывно звучащий свадебный плач Олимпиады отзывается в нас такой тоскливой нотой, став своеобразным камертоном всей ее последующей жизни, подточенной, словно яблоко плодожоркой, червем накопительства. Михаил и Олимпиада — не просто два полюса, это и победа одного над другим.

Когда мысленно возвращаешься к фильму, невольно вспоминается будто обиняком высказанный Достоевским тезис — о том, что красотой будет спасен мир. Не знаю, не берусь гадать, это ли имелось в виду авторами экранизации, столь органично связавшими темы труда и красоты с раскрытием нравственного опыта русской деревни, но тезис этот в образном строе финала фильма звучит едва ли не буквально. Я имею в виду эпизод, начинающийся с кадра, в котором в яблоневый ствол вонзается лезвие топора. Преодолевая свою физическую немочь, Ульяна в этом эпизоде показывает селу, стоящим у изгороди сада бабам, что надо делать, чтобы спасти от голода и холода детей... И тут же — лицо Михаила, замершего от боли при виде падающей срубленной яблони. Попытался было сын его Петр остановить Ульяну, но услышал отцовское твердое: «Рубите!..»

«Только себя забыть надо и слушать...» Слушать — людскую боль, людскую беду. В этом «рубите» для нас звучит поэтому то памятное герою с юности правило, о котором говорила тогда ему Уля. А сад — он еще будет. Новый. Его снова посадит постаревший Михаил. И как тогда, в юности, на него, сажающего дерево, будет смотреть из лесу девочка...

Жизнь сделает круг и начнет новый. И если понадобится, в ней снова найдется тот, кто способен пожертвовать ради других самим собой, самым дорогим в себе, но зато в итоге раскрыть в себе самое сокровенное и истинное.

На этой патетической ноте подойдет к концу фильм. Его завершит кадр с вращаемым омутом дымящимся горшком. Кадр этот уже был — в эпизоде поисков тела Ульяны (полагали, что она, помутившись рассудком, покончила с собой: дымящийся горшок, по народному поверью, должен был указать, где застряло тело утопленницы). Заключая собой фильм, кадр этот глядится опять же символом. Чего? Да разве так просто сказать, чего? Самой жизни, ее круговерти. В ней не так легко найти самое главное, то, что делает жизнь, людей счастливыми. И весь фильм, только что прошедший перед нами, и об этом тоже. Он полон подобных символов, и они так же емки и глубоки, как и этот, последний.

...Снежной заметью летит, устилая землю, тополиный пух. Идет по колодезному колесу юная Ульяна, потом по нему будет идти Олимпиада, после нее — незнакомая девушка. Гнутся под ветром упругие травы, клонятся долу, поднимаются, выпрямляются. (Никогда еще не доводилось мне видеть на экране ветер в такой его яростной необузданной силе и красоте, каким он снят в этом фильме...) Здесь что ни кадр, поданный в монтажной динамике, то и впрямь символ. Не много ли символов? Здесь — нет. Ведь притча же...

Притча, соединяющая в себе глубину идеи с подлинностью взрастившей ее жизни.

Игорь Тимофеев

Оружием фактов

«ПРАВДА АПРЕЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ»
Автор сценария В. Севрук. Дикторский текст И. Ицкова. Режиссер В. Кузин. Оператор А. Пестролобов. «Таджикфильм», 1980.

Пожалуй, ни один из публицистических жанров не обладает таким богатством возможностей, как документальное кино, в котором зримые образы действительности создают у зрителя «эффект присутствия», не только снабжают его необходимой информацией, но и вовлекают в водоворот происходящих на экране событий.

«Ночь. Мы на одном из столичных перекрестков. Можем указать точно день и час — двадцать четвертое сентября, ноль часов пятнадцать минут».

Дикторский голос звучит спокойно и даже чуточку бесстрастно. На экране из кромешной темноты наплывают на зрителя автомобильные фары. Все громче рокот моторов, все отчетливей фигуры солдат, сжимающих в руках автоматы. В кадре — ночной Мейванд, одна из центральных улиц Кабула.

Ночной патруль проверяет автомашины, следующие к центру столицы. До сих пор ночь не преподносила никаких неожиданностей. Но вот в ноль часов пятнадцать минут... Щелк открываемой дверцы, настороженные, исподлобья взгляды пассажиров. Первый из них в традиционной крестьянской одежде, с тщательно накрученной на голову чалмой неохотно вылезает из машины, медленно поднимает руки. Высокий подтянутый офицер приступает к обыску. Нельзя не почувствовать, что вот-вот случится то, что нам редко приходится видеть воочию в жизни: преступление и возмездие движутся навстречу друг другу, и им уже не разминуться, не разойтись. Чье-то порывистое движение из машины уверенно предупреждает щелк автоматного затвора. Из открытого багажника солдаты выкладывают прямо на мостовую винтовки, автоматы, узелки с положенными вроссыпь патронами...

Только тут вдруг пронзает мысль, что все происходящее на экране — не литературный детектив, не инсценировка, а самая что ни на есть всамделишная жизнь. И следующая мысль — об операторе: он здесь, рядом. Пока идет обыск, он делает свою привычную работу.

«Так впервые лицом к лицу повстречались мы с душманами, — продолжает диктор. — Душманы — враги, басмачи, бандиты...» И тем же внешне бесстрастным голосом просит зрителей не отворачивать глаз от экрана. В кадре — изувеченные дети. Невозможно без боли смотреть на эти живые свидетельства чудовищных преступлений афганских контрреволюционеров, тех, кого и сегодня руководители стран Запада столь назойливо пытаются обрядить в тогу «поборников свободы и гуманизма». Безрукие, безногие, обожженные ребятишки, живые маски боли и отчаяния. И в следующем кадре, крупным планом, лица их палачей, если только можно назвать это лицами, бе-



«Правда апрельской революции»

гающие настороженные глаза, не выражающие ничего, кроме злобы и животного страха. И снова — дети, ставшие жертвами слепой ненависти темных сил, которые ведут против революционного Афганистана необъявленную жестокую войну...

Один из прежних хозяев Белого дома Ричард Никсон как-то заметил: «Даже когда мир достигнет процветания, Афганистан следует оставить таким, как он есть, — в укор современным цивилизациям».

Весной 1978 года Афганистан, считавшийся одной из самых отсталых стран в мире, совершил прыжок из средневековья в XX век. Первые же декреты апрельской революции создали основу для коренных социально-экономических преобразований в стране. Новый закон о браке, знаменитый декрет № 8 об аграрной реформе — все это, казавшееся невероятным еще вчера, становилось явью, поднимая к сознательной жизни миллионы забитых и обездоленных, которые наконец обрели человеческое достоинство, гражданские права.

Во главе невиданной по размаху перестройки всего афганского общества стояла Народно-демократическая партия Афганистана (НДПА).

Свергнув 27 апреля 1978 года империалистический режим Дауда, руководители НДПА отдавали себе отчет в том, что главные трудности впереди.

Проблем было немало. Одни вытекали из этнической чересполосицы, требовавшей чуткого и тактичного регулирования межнациональных отношений, другие — из разделенности населения на оседлых и кочевников, третьи — из сплошной неграмотности, ставившей огромные массы людей вне политики. Последнее охотно использовала реакция, которая старалась повернуть простых людей против народной власти.

С первых дней революции вчерашние хозяева Афганистана бегут за границу, в Пакистан.

Причины бегства — социальные, но лейтмотив контрреволюционной пропаганды, разумеется, «борьба за веру».

Через пакистано-афганскую границу контрреволюционеры забрасывают в Афганистан банды, которые совершают налеты на кишлаки, расправляются с активистами НДПА и сельскими учителями.

Очень скоро становится ясно, что за спиной басмачей стоят заокеанские патроны. Сразу же после апрельской революции в Кабуле появился крупный специалист по Афганистану, агент ЦРУ Луи Дюпри, которому было поручено войти в контакт с главарями контрреволюционеров. В ноябре 1978 года он перебрался в Пакистан, где сколотил оперативную группу, в которую вошли Роберт Лессарт, Луи Робинсон, Роджерс Брок и другие агенты ЦРУ.

Группа Дюпри стала координирующим центром вооруженных банд афганских контрреволюционеров. Аналогичные функции на афгано-пакистанской границе выполняли и другие сотрудники американских спецслужб, работавшие под вывеской Управления по борьбе с распространением наркотиков, а также организации «Фонд Азии».

Вооруженные банды головорезов опирались на щедрую финансовую и военную помощь США, Пакистана, Китая, Саудовской Аравии, Египта. Инструкторы из этих стран наладили конвейер по подготовке профессиональных убийц. Ежедневное содержание, обучение и вооружение каждого из них оплачивается американскими долларами, пакистанскими рупиями, саудовскими реалами, египетскими фунтами, китайскими юанями.

Без помощи извне басмачи не продержались бы и дня.

Кадры документального фильма «Правда апрельской революции» погружают нас в драматичные, полные опасностей и тревог будни революционного Афганистана, вставшего на путь строительства новой жизни. Неизбежная черта любой революции — ожесточенное противоборство новому, прогрессивному отжившего, упорно цепляющегося за вчерашний день и получающего в своем противоборстве активную поддержку внешней реакции. Конфликт этот является одним из композиционных стержней новой ленты об Афганистане.

Об афганской революции, о мужественной борьбе дружественного народа за построение нового общества в своей стране зрителям уже поведали советские документальные фильмы «Афганистан — революция продолжается» М. Каюмова, «Заговор против республики» И. Свешниковой. Каждый из них осветил определенные грани событий. «Правда апрельской революции» продолжает разработку темы. Появление этих лент имеет особое значение в связи с тем, что апрельская революция, и главным образом ее второй этап, вызвала на себя массированный огонь западных средств массовой информации, пытающихся всеми способами исказить суть проходящих в Афганистане революционных преобразований, представить их в ложном свете, фальсифицировать или скрыть за завесами самой изощренной дезинформации, казалось бы, очевидные факты. Поэтому в работах советских кинодокументалистов, посвященных Афганистану, столь велик полемический заряд, направленный на то, чтобы убедительно опровергнуть ложь и клевету врагов афганской революции, сорвать маски с тех, кто под личиной «друзей афганского народа» на самом деле непосредственно участвуют в грязной войне против него.

Картины «Афганистан — революция продолжается» и «Заговор против республики» показывали неприкрытое, наглое вмешательство империалистических кругов во внутренние дела Афганистана.

Драматургическая задача нового фильма, поставленная в сценарии В. Севрука, имеет цели, которые очень точно определены в названии фильма — «Правда апрельской революции». Такое сценарное решение позволило режиссеру В. Кузину создать на экране сложную, многообразную панораму афганской революции. Сценарий требовал не только коснуться ее главных аспектов, но и донести до зрителя п р а в д у о коренных переменах в жизни афганского народа, ту самую правду, которая сегодня является объектом самой разнузданной клеветы и дезинформации в империалистических кругах.

Эта авторская установка, стремление противопоставить лжи и клевете достоверную информацию, ощущается с первых же кадров, когда на экране возникают улицы утреннего Кабула. «В нашем фильме, — говорит диктор, — мы показываем все как есть: и светлое, доброе, и страшное, темное, злое».

Желание показать все к а к е с т ь, не утаивая от зрителя сложных коллизий жизни сегодняшнего Афганистана, пронизывает всю картину, придает ей особую эмоциональную окраску. Задуманный как цельное эпическое повествование, фильм композиционно состоит из ряда новелл, объединенных сквозной авторской идеей.

Вот на экране эпизод боевых действий. Подразделение афганской армии проводит операцию по освобождению одной из деревень от контрреволюционных элементов. Еще вчера здесь бесчинствовали бандиты, а сегодня на площади у соборной мечети крестьяне собрались на свой первый сход, чтобы послушать слова муллы, самого уважаемого человека в деревне. Мулла обращается к односельчанам с танка, на котором оборудована импровизированная трибуна. Его слова остаются за кадром, но по выхваченным крупным планом лицам крестьян видно, что каждое из этих слов доходит до сердца, ибо затрагивает самое наболевшее, насущное, близкое...

С первых дней апрельской революции империалистическая пропаганды неустанно твердит о враждебности советских людей принципам ислама, о якобы имеющих место преследованиях мусульман в СССР и социалистических странах. Коварный, направленный на разжигание антисоветских настроений прием, если учесть приверженность большинства афганцев догматам исламского вероучения. Авторы фильма разоблачают эту пропагандистскую фальшивку, используя свидетельства афганских религиозных деятелей, побывавших в СССР и убедившихся в полной свободе вероисповедания в нашей стране.

На экране — мулла Ахмед Малеви. «Я ничего и никого не боюсь, кроме аллаха, — начинает он свое интервью. — Я был в Совет-

ском Таджикистане, молился в мечетях в Душанбе. Никто там не преследует верующих. Нам твердят, будто мусульманская вера и новая жизнь — несовместимы. Я говорю вам, мусульмане, — это ложь. Наше новое правительство полностью уважает ислам. И мы, мусульмане, граждане Афганистана, должны возносить молитвы аллаху о благоденствии нашей Родины...»

Вслед за выступлением религиозного деятеля в кадре появляется изящный силуэт древней мечети в Мазари-Шериф. Этот уникальный памятник средневекового зодчества был заминирован агентами ЦРУ. Лишь благодаря бдительности патриотов чудовищное преступление удалось сорвать. На взрывчатке, извлеченной из-под сводов мечети, было обнаружено клеймо: «Сделано в Китае».

«В документальной книге «Необъявленная война», — сообщает автор, — приводятся десятки свидетельств о преступлениях наемников против народа, против ислама. Книга эта была представлена делегатам на сессии Генеральной Ассамблеи ООН. И ни один факт, ни один никем не был опровергнут».

Высказывания авторитетных людей, живые свидетельства очевидцев, интервью, взятые прямо на улице, и вслед за ними — документальные кадры, неопровержимо подкрепляющие их истинность и правоту, — этот эффективный публицистический прием неоднократно используется на протяжении фильма, придавая особую значительность, весомость, доказательность каждому авторскому слову.

Кто, разглагольствуя о «свободе и гуманизме», вот уже столько месяцев фактически ведет необъявленную войну против Афганистана?

Как, с чьей помощью создаются и пополняются арсеналы контрреволюции?

На эти вопросы отвечает министр обороны ДРА генерал Рафи:

«Мировая реакция и, прежде всего, Соединенные Штаты Америки плетут все новые заговоры против нашей страны. И тому у нас есть неопровержимые свидетельства! В заговорах, помимо Соединенных Штатов, участвуют Китай, Пакистан, реакционные арабские режимы. Об этом должны знать все народы мира».

Генерал Рафи дает интервью в одном из залов, где размещено захваченное у диверсантов оружие. На экране — ящики с взрывчаткой, мины, гранаты, винтовки. Клейма на них точно указывают адрес производителей. Это — США, Англия, Китай.

Так с помощью неопровержимых фактов авторы фильма восстанавливают историческую правду, разоблачают грязные фальшивки империалистической пропаганды.

Одно время западная пресса твердила о том, что народное правительство Афганистана в операциях против контрреволюционеров широко использует химическое оружие. На экране возникает один из классов кабульского женского лицея. Девушки внимательно слушают объяснения учительницы, не подозревая, что через несколько секунд все они станут жертвами чудовищного преступления, задуманного душманами.

«Мы почувствовали острый запах, — взволнованно вспоминает одна из учениц. — Пахло спелыми яблоками и тонкими духами. Ни я, ни мои подруги так ничего и не заподозрили. А потом я вдруг стала задыхаться... Больше я ничего не помню».

Хроникальные кадры кабульской трагедии буквально леденят душу. Мы видим, как отравленных газами детей выводят из машин скорой помощи, бережно укладывают на носилки. Для их спасения будет сделано все, что в человеческих силах. И все же четверо из них погибнут, семь других навсегда останутся калеками.

Химическое оружие против детей? Да, именно так. И не останавливаясь на простой констатации этого факта, авторы фильма переносят нас в зал суда, где перед органами народной власти держат ответ конкретные виновники преступления. Показания дает гражданин Египта Зияуддин Махмуд. Вместе с двумя английскими и одним китайским агентом он, прошедший подготовку в диверсионных школах ФРГ и Пакистана, был заброшен в Кабул для применения химического оружия...

Разоблачая врагов апрельской революции, фильм в то же время показывает, против, чего они борются, что их не устраивает. Экран взволнованно рассказывает о самой революции, о происходящих в стране глубинных социальных и экономических преобразованиях, о людях революции, беззаветно преданных ее идеалам, готовых пожертвовать жизнью ради ее торжества. Среди этих людей — водитель грузовика Сардар, доставляющий хлеб, горючее, школьные учебники в самые отдаленные уголки страны, школьник из Кундуза Мехди — член Демократической организации молодежи Афганистана, который по вечерам вместе с товарищами выходит патрулировать улицы города, учительница Садика из Ташкургана, прославившаяся тем, что, несмотря на угрозы бандитов, каждое утро приходила в класс обучать сельских ребятишек грамоте...

Через образы простых тружеников, правофланговых апрельской революции авторы шаг за шагом создают величественную панораму глубокой перестройки общества, нелегких будней трудового Афганистана, уверенно шагающего в завтрашний день.

Особое место в фильме занимает тема советско-афганской дружбы, плодотворного сотрудничества наших стран, бескорыстной интернациональной помощи советских людей дружественному афганскому народу. «Шоурави» — так в Афганистане называют советских специалистов — можно встретить везде: в поле, на строительной площадке, в аудиториях высших учебных заведений. «Шоурави» — это и советские солдаты, пришедшие сюда, чтобы помочь афганцам отстоять завоевания апрельской революции.

«Их деды и прадеды, — говорит диктор, — вели бой с угнетением, злом, фашизмом в Испании и Монголии, на полях сражений Великой Отечественной. Они, солдаты, наши парни, прикрывают эту землю, мужественно и беззаветно выполняют свой высокий интернациональный долг...»

Из отдельных эпизодов постепенно складывается картина жизни сегодняшнего Афганистана со всеми его свершениями и трудностями, радостями и тревогами. Шесть частей фильма насыщены значительным и важным материалом, каждая из них могла бы лечь в основу отдельной документальной ленты.

Фильм «Правда апрельской революции», как уже говорилось, открывается кинозарисовкой утреннего Кабула. Завершается он кадрами восходящего солнца. Эта символика сообщает всей картине радостную оптимистическую тональность, отражающую глубокую веру авторов фильма, всех советских людей в то, что апрельская реевolюция в Афганистане непременно увенчается полной победой, обеспечит светлое, счастливое будущее афганского народа.

М. Зараев

Просторы экрана и просторы мира

«РАСШИРЕНИЕ МИРА»
Автор сценария Т. Маргевич. Режиссер-оператор И. Селецкис. Композитор И. Вигнерс. Рижская киностудия, 1980.

Как-то, бродя по окраинам Риги, я наткнулся на небольшой средневековый поселок, расположенный на берегу озера Югла. Сквозь деревья соснового бора виднелись соломенные крыши изб, черепичные — кирх, ветряки мельниц. Этот своеобразный, расположенный под открытым небом этнографический музей — излюбленное место отдыха рижан. Люди приходят сюда посидеть на широкой скамье придорожной корчмы, постоять у колодца, на срубе которого висит деревянное ведро, познакомиться с устройством домашнего ткацкого станка.

Откуда идет такой неизбывный интерес к деталям исчезнувшего быта? Что здесь, простая любознательность? Нет, конечно. Ведь

сельский хутор в немалой мере формировал духовный облик латышского народа. Эта издавна сложившаяся в Прибалтике система расселения с ее обособленностью существования, извечной надеждой только на себя, на собственные силы вместе с тем воспитывала любовь к земле, мужество, готовность противостоять силам природы даже и в одиночку. Хутор порождал характер сдержанный, трезвый, осторожный, давал уменье взвешивать каждый поступок и жить не торопясь.

Несколько лет назад один из наиболее интересных латвийских кинопублицистов Ивар Селецкис посвятил прибалтийским хуторам, проблемам их сселения фильм «Закрома», сумел, раскрывая в нем острую социальную тему, прикоснуться к истокам национального сознания, дать широкую картину современной латвийской деревни. С живописных, я бы даже сказал, идиллических деревенских кадров начинается и новая работа И. Селецкиса — «Расширение мира». Деревенский дом, облицованный диким камнем. Просторная усадьба. Нагретая солнцем весенняя земля, на которой неспешно трудятся старый латышский крестьянин и его сыновья. Движения их размеренны и основательны. Мы видим не только людей. Экран дает нам возможность полюбоваться синевой неба, зеленью травы, войти в атмосферу традиционной сельской работы с ее неизменным из года в год, из столетия в столетие ритмом, ощутить неразрывную связь человека с землей.

В такой обстановке и происходит знакомство с одним из главных героев «Расширения мира». Вот он стоит перед нами — старый латыш Аугуст Цимдыньш, неся в себе опыт, трудолюбие, знания предков, что из поколения в поколение здесь жили и пахали небогатую землю. Их быт, их дома, их примитивные орудия труда ушли в прошлое, стали предметом этнографической музейной экспозиции. Но нравственные устои, традиции, национальный характер сохранились. Как же проявляется этот характер в современном мире? Как накладывается прошлое на реалии сегодняшнего дня? Пытаясь ответить на эти вопросы, автор фильма обращается к судьбам двух типичных семей — сельской и городской.

Прием, прямо скажем, не новый. Современная семья — рабочая, крестьянская — все больше привлекает внимание исследователей нашего общества, какими бы профессиональными средствами ни велась их работа. Растет поток социологических трудов, анализирующих духовные и экономические процессы, происходящие в этой первичной социальной ячейке. Через нее, как сквозь «магический кристалл», пытается увидеть и отобразить время литература. Успех, выпавший на долю эпопеи Федора Абрамова, посвященной крестьянской семье Пряслиных, говорит о том, какими весомыми могут быть художественные достижения на этом пути.

Своими, присущими кинематографу творческими средствами ведет социальный анализ общества и кинопублицистика, стремясь типизировать явления современности и, отразив связь поколений, увидеть глубинные про-


«Расширение мира»

цессы, происходящие в сознании человека семидесятых — восьмидесятых годов.

Мир, в котором живут герои картины И. Селецкиса, отнюдь не идилличен и бестревожен, как может показаться по первым кадрам. Нам показывают, как ежегодно по весне на латвийских нивах идет своего рода поединок людей со скудной землей. Наследие некогда прошедшего здесь ледника — камни, засоряющие поля. Их приходится выворачивать и собирать, очищая землю. Тяжелыми усилиями оплачен получаемый на этой земле хлеб.

На химическом заводе, расположенном рядом с портом, где работает глава городской семьи Арнольдс Эзерс, труд автоматизирован. В кадре— пульты управления, строгие очертания химических емкостей, пики труб — гармония строгих форм, утилитарность индустрии, без которой немыслим современный мир. Но тут же тревожным намеком нам напоминают об издержках технического прогресса — необязательных, но возможных издержках. «На Венте можно еще рыбачить, Курземское побережье еще чисто. Будет ли так всегда? Должно быть!» Это еще одна проблема. Ее отзвук — тревога за судьбу природы, за чистоту окружающей среды — ощутим в заботах Петериса Цимдиньша, гидробиолога из Латвийской Академии наук. Эти заботы не оставляют его и во время отпуска. Минеральные удобрения, что все более щедро вносятся на его родные поля, оплачиваются не только прибавкой к урожаю. Паводки и дожди смывают их в реки, озера. От избытка питательных веществ водоемы начинают зарастать. Вместе с дочерьми Петерис собирает ряску на маленьком сельском пруду, исследует ее под микроскопом.

Экология, механизация сельского труда, уход молодежи из деревни — все это реалии современной жизни, животрепещущие проблемы, волнующие сейчас общество. Обращение к ним в фильме, посвященном сегодняшнему дню Латвии, закономерно и естественно.

Действие продолжает развиваться, идет плавно и неторопливо. Кадры будней районного порта, где трудится Арнольдс Эзерс, сменяются эпизодами армейской службы его сына; семейные праздники — концертом народного хора. Все более понятным становится замысел фильма — через судьбы двух типичных семей отразить жизнь республики, дать ее социальный портрет.

Все это так. Но в этой плавности и обусловленности повествования вначале смутно, а потом все острее начинает ощущаться некая прямолинейность. Взять хотя бы те же социально-экономические проблемы, о которых шла речь выше. Создатели картины хорошо понимают: в современном фильме с таким широким тематическим диапазоном нельзя обойти эти «болевые точки» нашей сегодняшней жизни. Но прикасаются к ним слишком иллюстративно — назывной фразой дикторского текста, упоминанием, отдельным кадром. Всматриваясь, вживаясь в картину, начинаешь осознавать: ведь подобного рода проблемы, в сущности, имеют весьма косвенное отношение к судьбам героев, отнюдь не связаны с их жизненными коллизиями (во всяком случае, в экранном изложении). Да, Петерис Цимдыньш занимается таким вот экологическим научным исследованием. Да, поля в колхозе, где живет его отец, засорены камнями. Но, к сожалению, действие на экране лишь внешне пропущено через жизненную, человеческую коллизию, и потому социально-экономическая проблематика воспринимается знаково, как своего рода символ, некий признак современности.

Особого разговора заслуживают, на мой взгляд, съемки прекрасной природы Латвии, ее полей, лесов, озер, старинных замков, пышных парков, пленительных извивов Даугавы. Все это снято ненавязчиво, с высокой профессиональной операторской культурой, свойственной прибалтийской кинодокументалистике. Эти панорамные сцены притягательны, изобразительно ярки и самобытны. Природа, ландшафт становятся заметным компонентом картины, несущим, по мысли авторов, самостоятельную смысловую нагрузку и помогающим лучше и полнее понять героев их фильма, те качества национального характера, которые восходят к истории. Все это,

бесспорно, ощущается в авторском замысле. Но и здесь, к величайшему сожалению, замысел не получает своего развития, не становится органичной частью художественной плоти фильма, частью целого. Я отнюдь не ратую за утилитарную, жесткую подчиненность каждого кадра сюжету фильма, что в конечном счете может привести к обеднению содержания. Нередко мысль, образ в кинематографе наиболее полно раскрываются при монтажном сопоставлении, казалось бы, далеких друг от друга по фабульной основе эпизодов. Их восприятие происходит на ассоциативных, а подчас и контрастных пластах зрительского сознания.

Снятый прежде фильм того же И. Селецкиса «Женщина, которую ждут» начинается с кадров учебного рукопашного боя десантников, тренировок в стрельбе, метания ножа, переламывания кулаком кирпича, символизирующих сугубо мужское начало и служащих контрастным вводом в картину, где доминирует тема женственности. В том же фильме красочная сцена празднования многодетной семьей дня Лиго представлена нам не просто для любования и умиления. Она занимает свое место в кинематографическом размышлении о роли женщины, роли семьи в современном обществе, размышлении публицистически заостренном, аргументированном, сюжетно обоснованном. В «Расширении мира» такая же сцена семейного празднования Лиго, не будучи продиктована законом сюжетной взаимосвязи, наряду с другими массовыми действиями, такими, как концерты латышских народных хоров, при всей их внешней красочности вызывает ощущение художественно немотивированной театрализованности повествования и вместе с тем порождает вялость действия, необязательность, необусловленность появления тех или иных эпизодов.

После ряда весьма живописных панорамирующих «проходов», а вернее, «пролетов» над республикой — Пиебалгой, где живет семья Цимдиньшей, Цесисом, озерами — камера останавливается над озером Арайши, воды которого скрывают остатки древнего замка и на берегу которого идут археологические раскопки. Мотивировка включения их в действие такова: «Чем выше поднимаются наши космические корабли, тем сильнее нам хочется заглянуть в прошлое. Наверное, стартовую площадку надо знать не хуже, чем цель». Наверное. Но и тут никак не увязан с общим замыслом фильма показ работы художницы Майи Табака и археолога Яниса Аналса, так же как и любование найденным в раскопках лаптем. Чувство целого здесь изменяет создателям картины.

Или прилет самолета, в составе экипажа которого трудится Вилнис Эзерс, в Ташкент. Летчики ходят по улицам города, любуются экзотикой, шутят, едят на базаре плов, покупают дыни. Вот, мол, как бы говорят нам тем самым авторы картины, среди каких славных людей работает молодой штурман, как широк его мир, как просто, скажем, для него побывать в Средней Азии. Подтекст понятен. Сцена как будто имеет право на существование в фильме, формально оправдана участием в ней члена одной из двух семей, которым посвящена картина. Но ведь можно таким образом, следуя за течением жизни героев, снять еще немало подобных сцен. Каковы же «фиксирующие точки» действия, критерии отбора материала? Их, в сущности, нет.

В связи с этим, думается, уместно поставить вопрос о значении сюжетного, событийного начала в кинопублицистике. В какой мере человеческие характеры в ней могут раскрываться в действии, в динамике происходящих событий и обязательно ли вообще должно что-то происходить в такого рода картинах? Однозначный ответ в данном случае не дашь. Ведь речь идет о кинематографе факта, раскрытие и обобщение которого происходит в рамках документа, не придуманного, а реально существующего действия. Да и само понятие действия здесь можно воспринимать более широко. И тем не менее убеждает не сыгранное, а увиденное в жизни. Убеждает тем более, чем реальнее ситуация. Сама ситуация должна присутствовать, раскрываться на экране.

Понимая эту закономерность, Т. Маргевич и И. Селецкис отображают на экране собы-

тие, приключившееся в жизни Вилниса Эзерса. Молодой штурман заболел, оторвался от любимого дела и даже по выздоровлении, судя по всему, не окончательном, вынужден теперь сидеть за столом в пилотской комнате, заниматься скучной канцелярской работой. Отстранение от привычного занятия, нарушение налаженного ритма жизни заставляет его задумываться о смысле человеческого существования. Таков, пожалуй, единственный сюжетный поворот, единственный элемент событийности, который присутствует в полнометражной картине с ее многочисленными героями. Его явно не хватает авторам для того, чтобы раскрыть человеческий характер, ввести действие в русло серьезных раздумий о жизни, о сегодняшнем дне республики.

Между тем уже в самом жизненном материале, с которым имеют дело авторы фильма, содержатся реальные и весьма непростые ситуации. Где-то в конце картины мы снова попадаем в усадьбу Цимдыньшей, но только не весной, как в самом начале, а осенью. Старый Август один в просторном доме, дети — в городах, жена до весны уехала нянчить внуков. Мы застаем его в тот день, когда из Риги ему привезли пластинку, на которой записана песня в его исполнении. Август садится к столу, он один в чисто прибранной комнате, включается диск. Прелестная старинная мелодия, поэтические слова. Наблюдать за стариком, слушающим песню своей молодости, интересно и трогательно. Но нас немедленно уводят от легко возникающей здесь мысли об одиночестве. Дел у старика хватает — успокоительно сообщает фильм, — надо и по хозяйству управиться, подоить корову, поколоть дрова, а вечером успеть на репетицию хора. В этой связи мне вспомнилось, как в другой документальной работе — фильме ленинградского режиссера П. Когана «В краю нечерноземном», на экране появляется так же, как Аугуст Цимдыньш, старый крестьянин И. Вылегжанин. Он не хочет, а вернее, в силу вполне понятных внутренних побуждений, не может оставить родную исчезающую деревню и переехать в новый благоустроенный поселок. Ситуация, свойственная жителям многих малых деревень и хуторов. Идущий вопреки бытовой, хозяйственной целесообразности поступок Вылегжанина (ему приходится за многие километры ездить на велосипеде на работу) не только раскрывает характер героя, но и наполняет глубоким жизненным содержанием кадры, где старый крестьянин не очень складно, но с предельной искренностью и непосредственностью размышляет о молодежи, о времени, о прожитой жизни.

Можно с уверенностью предположить (даже из того, что мы видим на экране), что и жизнь Аугуста Цимдыньша содержит в себе события и поступки, раскрывающие его характер, что и в сегодняшнем его дне имеются коллизии, позволяющие драматургически сформировать сюжет фильма, насытить его мыслями и ассоциациями.

Подобного рода коллизии могут проявляться совсем не обязательно в чисто фабульном преломлении. Современный кинопублицист располагает разнообразными творческими приемами, позволяющими раскрывать мысль, психологический подтекст действия, и это ощутимо в ряде лучших эпизодов «Расширения мира».

Дважды мы видим на экране пятилетнего Кристапиньша — самого юного из Цимдыньшей, внука Аугуста — в начале и в конце фильма. Сидя на скамейке у дедовского дома, малыш наблюдает, как ползет по его руке кузнечик, блаженно и загадочно улыбаясь, вслушивается в его стрекот. Для чего нам показывают этого ребенка, какую роль эпизод играет в общем контексте картины? Несколько кадров спустя диктор скажет: «Шестеро детей Аугуста и Элзы выросли среди сельских забот, воспитаны землей, песнями жаворонков (и ни один, заметим, не остался в родной деревне. — *М. З.*), а внуки родились уже в городе. Впитают ли они за эти короткие приезды то, что в роду Цимдыньшей копилось из поколения в поколение?» Казалось бы, только конкретная социальная проблема — дети, ушедшие из села, внуки, рожденные в городе. Но в кинонаблюдении играющего ребенка есть и более глубокий смысл. На на-

ших глазах происходит один из первичных актов познания маленьким человеком мира, осознание и вместе с тем растворение его в природе. Именно таким образом закладываются в человеческой душе ощущение корней, привязанность к земле, родине, формирование патриотических начал. Публицистическая выразительность и емкость этого эпизода столь велики, что здесь не нужен прямой комментарий, разъясняющий мысль, дикторский текст. Разумеется, подобные кадры действенны не только сами по себе, а в определенной взаимосвязи предшествующих и последующих сцен, подводящих и развивающих, закрепляющих содержащуюся в фильме мысль.

В этой связи мне вспомнился фильм, выпущенный несколько лет назад Свердловской киностудией и посвященный династии знаменитого народного академика, — «Нива Терентия Мальцева». После всевозможных режиссерских ухищрений, попыток дать героя и так и эдак — то на поле, то в кругу семьи — он на несколько минут экранного времени остается в кадре один, рассказывает о своей давней встрече с Мичуриным, делая это с поразительной непринужденностью, живо, интересно.

Образ создается небычайно выпуклый, яркий, жизнь человеческая, характер ощутимы с предельной полнотой.

При всей тематической разнородности материала двух названных эпизодов в обоих случаях проявляется умение камеры подсмотреть и запечатлеть непосредственное движение человеческой души, будь то пяти- или семидесятипятилетний человек, ребенок или прославленный хлебороб. Нисколько не умаляя значения других творческих приемов кинодокументалистики — всего того, чем располагает современный кинопублицист, — отметим, что в таком естественном и прямом кинонаблюдении заключены исконные, родовые особенности документального кино, огромные и, к сожалению, далеко не всегда используемые его возможности.

Вернемся, однако, к анализируемой картине. Сцена с Кристапиньшем со всем ее сложным подтекстом не случайна в фильме. В соответствии с общим замыслом авторы ленты стремятся насытить действие размышлениями о необходимости осознания человеком своего места в мире, своей связи с древом жизни. К сожалению, такого рода размышления происходят порой в фильме не в очень точно выбранных экранных ситуациях. Заболев и будучи отстраненным от полетов, Вилнис Эзерс лежит на сеансе иглотерапии. Перед нами всего лишь лечебная процедура. Между тем создателям картины она дает повод для постановки весьма абстрактных и многозначительных вопросов: «Кто я? Откуда пришел? И что значит для меня мир?»

Такая же многозначительность, притянутость дикторского текста к происходящему на экране ощутимы и в размышлениях того же Вилниса во время клубной репетиции. «Работа с техникой творческая. Она дает удовлетворение, но, пожалуй, в ней не хватает человека, того, кто помогает понять душу. Конечно, больно осознавать, что я не могу летать. Но занятия в студии требуют такой же концентрации, как и в полете»... И далее: «Собраться перед новым днем, который встретишь чуть-чуть более зрелым, чтобы вновь искать ответ на вопрос: кого я продолжаю и в ком мое продолжение? Жизнь народа вечна, и самое большее, что может человек — стать частицей этой вечности». И это на фоне хореографических упражнений.

Между тем у истоков этих не очень удачных попыток философского самопознания личности лежит прекрасная публицистическая находка, открывшая в начале фильма интереснейшую сюжетную линию. Своеобразным прологом к действию служит родословная Цимдыньшей, которая в течение трехсот лет ведется и как реликвия хранится в семье. Что и говорить, факт редкий, если не редчайший. Демонстрируя нам этот ветхий лист бумаги, испещренный датами рождений и смертей многих поколений крестьян, авторы картины включают цепь определенного рода ассоциаций.

Почему же это веками возводимое здание рода крестьян Цимдыньшей оборвалось при соприкосновении с нынешней жизнью и фак-

тически потеряло свое место в народном сознании?

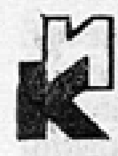
Есть в фильме и такой мотив. В церкви, которую показывают нам на экране, почти не видно молодых лиц. Почему? Авторы фильма ставят этот вопрос перед священником Харалдом Калныньшем, и ответ дается с изощренностью профессионального софиста, хотя и неубедительный, но ловкий. «Сокращается число тех, кто держался церкви формально или только из-за традиции. Остается наш постоянный контингент». Введение в ткань киноповествования такого полемического эпизода давало возможность публицистически заострить фильм. Ведь жизненный материал, привлекаемый авторами картины, позволяет вести спор не словами, а фактами, доказывая всем ходом последующего действия, поступками и образом жизни героев — людей разных возрастов и поколений, — насколько широк и многообразен их мир, как их духовные потребности удовлетворяются в разных сферах культуры, в увлечениях подлинных и страстных. Таким, во всяком случае, был замысел фильма, замысел глубокий, серьезный, и коль скоро ему соответствовал бы точный и мотивированный отбор ситуаций, использование богатого арсенала художественных средств, накопленных современной кинодокументалистикой, — в творческой удаче создателей картины можно было бы не сомневаться.

К сожалению, даже в ряде наиболее значительных по мысли эпизодов, несущих на себе наибольшую смысловую нагрузку, тоже проявляется иллюстративность. Обратимся к сцене похорон красного стрелка. Скорбные лица, старые люди. Умер их сверстник и друг, один из тех, кто защищал родную землю и создавал возникший на ней государственный строй. Не приходится говорить о том, какое важное место в духовной жизни латышского народа занимает история революционной гвардии. В народной памяти живут имена Иоакима Вацетиса, Яна Фабрициуса, Петра Стучки и многих других деятелей революции. Шесть десятилетий Советской власти породили свои нравственные образцы, на которые ориентируется молодежь, свои обряды и легенды, не менее значительные и устойчивые, чем те, что создавались столетиями в рамках национальной духовной традиции.

Какими же они были — легендарные рыцари революции? На экране появляются музейные фотографии, одна, другая, третья, сопровождаемые дикторским комментарием. Что и говорить, такие снимки интересны современному зрителю. Но ведь есть живые свидетели и участники событий тех лет, мы только что видели их в кадре, камера скользнула по их взволнованным лицам и ушла. Так что же, киноинтервью, репортаж? Необязательно. Возможностей интересного, творческого претворения подобного рода темы немало. Тот же И. Селецкис в других своих работах и в лучших эпизодах рецензируемого фильма демонстрирует в таких случаях недюжинную изобретательность, высокую профессиональную культуру, умение жестко и точно строить сюжет. Почему же здесь действие течет так вяло, откуда возникает обеднение формы, в конечном счете приводящее к обеднению содержания?

Создается впечатление, что широта замысла, масштабность поставленной задачи родили стремление рассказать слишком о многом, увидеть окружающий мир в его несобытийном, созерцательном преломлении. Пристальное и углубленное проникновение в жизнь современной советской семьи с ее повседневными заботами и делами дало бы больше возможностей для понимания и отображения этого мира, чем получилось в картине.

Столь взыскательный взгляд на работу одного из ведущих кинодокументалистов Латвии не означает, что он потерпел в ней идейно-творческую неудачу, что «Расширение мира» — не картина И. Селецкиса. Нет, разумеется. Но именно потому, что она принадлежит талантливому и серьезному мастеру кинодокументалистики, хотелось бы видеть каждую его следующую работу на уровне сегодняшних общественных ожиданий — и с точки зрения глубины постижения темы, и в соответствии с новыми художественными возможностями, открытыми в последнее время публицистикой экрана.





Вахтанг Кикабидзе

Радость душевного общения

Сначала я был артистом эстрады. Потом с легкой руки Георгия Данелия стал к тому же актером кино. Не скажу, что теперь стал еще и писателем, но вот как-то сочинил несколько рассказов. А теперь по этим рассказам с режиссером Тамазом Гомелаури мы сделали сценарий, так что появилась возможность попробовать свои силы и в режиссуре.

Кстати, в нашем новом фильме, который будет называться «Будь здоров, дорогой!», я выступлю и как актер: исполню одну из главных ролей. Но, поверьте, моя «головокружительная» кинематографическая карьера, как и многое в кино,— дело случая. Никогда я не думал стать автором. Просто год назад, оказавшись в больнице, стал от нечего делать записывать кое-какие свои давние и недавние впечатления, а что-то просто придумывал — в результате получились небольшие зарисовки. Показал их своим приятелям — понравилось, говорят: «Пиши сценарий. Это же готовый фильм». Фильм — так фильм, и вот я стал исполнителем сразу трех ролей: сценариста, режиссера и актера.

Как видите, глубокой закономерности, как и особой внутренней необходимости, о которых так любят писать критики, в моих новых творческих увлечениях нет, просто представилась возможность вновь вернуться к любимой, дорогой для меня и очень важной сегодня, как мне думается, теме человеческой доброты, отзывчивости, и я решил этой возможностью воспользоваться, а в каком качестве — это в данном случае, как говорится, вопрос третий.

Не знаю почему, но мы стали какими-то очень уж сдержанными, скованными в отношениях между собой. Иной раз вместо того, чтобы горячо пожать руку человеку или так обрадоваться старому другу, чтобы эта радость была видна всем, мы предпочитаем просто кивнуть головой или же так обрадуемся, что старому другу эта радость будет не в радость. Мы как будто то ли стесняемся, то ли разучились «восклицать, друг другом восхищаться», как поется в песне Булата Окуджавы. А между тем потребность человеческой души в таких «восклицаниях» вовсе не отмерла. Мы лишь почему-то заглушаем ее в себе, считая несовременной, что ли, и ограничиваемся проявлениями формальными, вроде бы освобождающими нас от «излишней эмоциональности». И тем самым на деле непоправимо обедняем нашу жизнь, делаем ее пресной. Да и не только в этом беда — вместо того, чтобы быть доверчивыми и открытыми по отношению друг к другу, мы подчас предпочитаем позу боязливой настороженности — так вернее. Я как-то бросился поднимать выпавшую из рук женщины сумку, а она закричала, очевидно, приняв меня за грабителя. Скажете — курьезный случай. Конечно. Но почему-то он мне запомнился...

Уверен: душевная щедрость, искренность, горячая, не скрывающая себя эмоциональная расположенность человека к окружающим может лишь кому-то показаться несовременной, но не может быть таковой на самом деле.

Наши главные герои — второго играет Г. Кавтарадзе,— бескорыстно несущие людям добро, тоже могут показаться кому-то несовременными. Но в том-то все и дело, что в общении с ними каждый, с кем они встречаются, понимает, сколь по-настоящему современны эти герои в своей искренней расположенности к окружающим. И, более того, люди как бы открываются навстречу нашим героям, обнаруживая в себе те добрые качества, о которых они, может быть, и не подозревали.

В прологе картины один из стариков, которые как бы со стороны наблюдают за происходящими в фильме событиями, говорит: «Хочу, чтобы у меня был брат, пусть живет он хоть за тридевять земель — лишь бы он у меня был». В этих словах — естественное стремление человека быть не одиноким, а кому-то дорогим, нужным, близким и, шире, — потребность в духовном родстве со всем окружающим миром. Об этом и говорит наш фильм — о том, как реализуется эта потребность в общении разных, подчас даже незнакомых друг с другом людей, о том, сколько подлинной радости и внутрен-

него удовлетворения приносит людям их умение быть душевно щедрыми в повседневной жизни.

Каждая из пяти новелл, составляющих картину, дает какой-то новый поворот избранной теме, предлагая особое драматургическое развитие той принципиально важной для нас ситуации, когда люди находят путь друг к другу, обретают друг друга, иногда даже таким неожиданным образом, как в заключающей фильм новелле «Секрет».

Там Гиви и Джемал, встретив своих друзей из Еревана, собираются покатать их по Куре на плоту. Затея прекрасная, но где взять плот? Проблема кажется почти неразрешимой, и все же вскоре мы видим: компания уже плывет по Куре. Джемал недоумевает, а Гиви таинственно улыбается. Позже, оказавшись у Гиви дома, Джемал поймет, откуда взялся плот и почему так торжественно-загадочен был его друг. Вместе с Джемалом узнает о том, где раздобыл плот Гиви, и зритель, но об этом уже после выхода картины на экран.

— Судя по тому, как разворачиваются события в вашем фильме, это будет комедия?

— Да, фильм «Будь здоров, дорогой!» — комедия, в которой будет много песен, их я буду петь сам. Музыку к картине пишет композитор Г. Цабадзе. Но что касается смехотворности ситуаций, то здесь я бы хотел внести одно уточнение. Конечно, в событиях, о которых мы рассказываем, есть изрядная доля преувеличения, комического преувеличения, но какими бы смешными ни показались поступки наших героев зрителям, мы, авторы, относимся к ним с нескрываемым сочувствием, ибо в основе их поступка все то же душевное движение навстречу людям. Что бы ни сделали герои, но, если они сделали это действительно от чистого сердца, от горячего желания сделать людям что-то приятное, наконец, от неумения сдерживать свои добрые чувства в пресловутых границах разумного, — это хорошо. Тот, кто действительно обратился к открытому, полнозвучному проявлению своих чувств в отношениях с людьми, неизбежно должен будет отказаться от искусственных преград, которые мы порой сами себе выстраиваем, следуя доводам рассудочно понимаемой пользы. Однажды ко мне пришел совершенно незнакомый человек и пригласил к себе в дом. У него был праздник, и он хотел, чтобы я тоже стал его гостем. Вроде бы надо было отказаться, сославшись на занятость, но почему надо, если человек пришел к тебе с открытым сердцем, а у тебя была возможность доставить ему радость? И я пошел к нему на праздник...

Так что если быть совсем уже точным в определении жанра нашего фильма, то это не просто комедия, а лирическая комедия, в которой даже самые неожиданные поступки наших героев должны стать такими же близкими и понятными для зрителя, как и для нас, авторов фильма.

— Скажите, а не мог бы под замыслом вашего фильма подписаться ну, например, Георгий Данелия?

— Думаю, что до Георгия Данелия нам еще очень и очень далеко. Хотя, если говорить о вершинах, на которые нам бы хотелось ориентироваться, то это, конечно же, как раз фильмы Данелия. Ведь Данелия — это мой крестный отец в кино, он не только открыл для меня кинематограф, но во многом открыл мне и меня самого. Когда я был неожиданно утвержден на роль Бенжамена в фильме «Не горюй!» и началась работа над ролью, то в контакте с героем, чем дальше, тем больше я осознавал самого себя. Играл Бенжамена и видел, что он — это я. В этой работе мне сказочно повезло с режиссером: он оказался не просто замечательным мастером, но еще и моим режиссером. Работая с ним, мне не нужно было как-то ломать себя, напротив, Данелия помогал мне в процессе съемки открывать себя самого. Так что не удивительна моя творческая и человеческая привязанность к этому режиссеру. Иногда я даже ловлю себя на том, что мыслю «под Данелия», хотя, думаю, даже в этом нет слепого подражания, мне просто очень нравится этот неравнодушный и щедрый к людям человек. Если такой человек рядом с тобой — ничего не бойся.

— Вы говорите, что Данелия открыл вас, но ведь произошло это не случайно. Уже существовал достаточно популярный образ веселого и темпераментного ударника Бубы из ансамбля «Орэра», который вы создали на эстраде. Заслуга Данелия и состояла, на мой взгляд, в том, что он увидел в эстрадном образе Бубы своего будущего Бенжамена.

— Конечно, как актер я сформировался на эстраде, где работаю с 1959 года. Кино же во всей наглядности отдельно от меня существующего образа проявило и закрепило то, что было ранее накоплено мною на эстраде. Я как бы увидел, что же представляет мой эстрадный актерский опыт сквозь призму данного кинематографического характера.

На эстраде я не осознаю себя актером, хотя, конечно же, им являюсь. Не осознаю, ибо нет ничего, что стояло бы между мной и зрителем: ни пьесы, ни роли, ни даже режиссера в театральном или кинематографическом понимании этой профессии. Я прямо вступаю в самый что ни на есть непосредственный контакт с аудиторией, а мой артистизм на эстраде состоит прежде всего в умении быть самим собой.

На эстраде я не могу спрятаться ни за грим, ни за какие-то актерские приспособления.

Зритель тут же разоблачит любое лукавство со стороны эстрадного актера. В нем зрителя интересует ведь лишь его человеческая личность, причем без всякого камуфляжа, явленная открыто и бесхитростно. Актер на эстраде должен открыть себя, и если это станет открытием для зрителя, то актер сумеет держать зал, в противном случае на успех вряд ли можно рассчитывать. Не случайно поэтому на эстраде образом и даже своеобразным жанром становится сама актерская личность. Так, как это было тогда, когда новый тип эстрадной песни открыли, появившись на эстраде, Шульженко, Бернес. Чтобы так спеть песню, как пели ее они, нужно было, чтобы она звучала именно от их лица.

Мне близка как раз такая «личностная» манера на эстраде. Хотя во время гастрольных поездок за рубеж я не раз видел исполнителей и коллективы, которые любой ценой стараются завоевать аудиторию. Мне это кажется не очень-то честным по отношению к зрителю, который, как правило, в таких случаях бывает одураченным, а порой и рад быть одураченным. Мне такие «победы» претят. Хочется, чтобы на твои концерты приходили ради живого общения с тобой, с песней, которую ты поешь, а не ради каких-то неожиданных штучек, которые ты можешь выкинуть, или технических эффектов, которыми сопровождается твое выступление. Мне кажется, что в настоящем певце должна быть та самая душевная щедрость, то бескорыстное желание приносить радость людям, о которых мы сейчас и делаем свой фильм «Будь здоров, дорогой!».

Недавно в ЦДРИ я встретился с Леонидом Осиповичем Утесовым, который, хотя мы с ним и не знакомы, вдруг подошел ко мне и обнял меня. Ему просто хотелось выразить доброе ко мне отношение, и я легко его понял, ибо для меня нет ничего более дорогого, чем вот такая искренность и открытость и в людях, и в искусстве.

— В лучших своих киноработах — в фильмах «Не горюй!», «Мимино» — вы играете самого себя, или, вернее, это как бы поставленный каждый раз в разные конкретные обстоятельства ваш эстрадный «герой», если можно его так назвать. Но все-таки теперь, когда кинематограф стал занимать значительное место в вашем творчестве, не хочется ли вам сыграть еще и характерную роль, требующую перевоплощения, чисто драматической актерской разработки?

— Иногда, конечно, хочется. Но ведь в кино, как известно, очень трудно преодолеть уже сложившееся амплуа. Если уж режиссеры порешили, что я — актер, у которого «обаятельная улыбка» и «глаз теплый», то исходя из этого они и будут меня приглашать и со мной работать. Вот недавно я снялся в двухчастевой телевизионной картине режиссера О. Гвасалия «До встречи, друг». Это очень изящно сделанная — как я бы ее определил — мелодрама с комедийной отдушиной: в фильме собака способствует женитьбе хозяина, которого я и играю. Работа была интересной, но ничего нового по сравнению со своими прежними ролями я в общем-то не сыграл. Мой герой в картине «До встречи, друг» — это все тот же герой, которого я уже играл в «Не горюй!» и в «Мимино».

Правда, сейчас я получил приглашение от А. Рехвиашвили сняться в его новой картине «Дорога домой». Действие там происходит в XII веке, мне режиссер предложил роль человека, который ворует своих соотечественников и продает их на чужбину. Ничего похожего я и в самом деле не играл. Что ж, попробую. может, дело и впрямь сладится.

Тбилиси

Интервью вел Л. Маратов



Идрис Ногайбаев

Истоки характера

Более ста сценических и около тридцати экранных образов создал за четверть с лишним века актер Идрис Ногайбаев. В его театральном репертуаре «Отелло» В. Шекспира, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, горьковские «Мещане», «Дети солнца», «Егор Булычов», национальная классика — «Абай», «Енлик-Кебек», «Айман-Шолпан» и другие пьесы основоположника казахского советского театра М. О. Ауэзова.

В кино же И. Ногайбаев начал сниматься еще будучи студентом ГИТИСа. Режиссер М. Донской пригласил его для участия в фильме «Алитет уходит в горы». Это была первая — эпизодическая — роль Ногайбаева на экране. Потом Идрис вернулся в Алма-Ату. И буквально в первый же год его работы в Казахском академическом театре имени М. О. Ауэзова киностудия «Казахфильм» предложила ему одну из главных ролей в фильме «Ботагоз».

Для начинающего артиста это была большая удача, которой, правда, еще надо было суметь воспользоваться, ибо роль требовала серьезной профессиональной работы. Отметим хотя бы то, что герою Ногайбаева — бунтарю-одиночке Амантаю, вступающему на путь сознательной революционной борьбы,— было около пятидесяти, а актеру в это время — всего двадцать семь. Однако Идрис Ногайбаев сумел справиться с нелегкой задачей и создал убедительный, социально точный образ. С тех пор в кино сыграно немало, разные характеры довелось воплощать на экране. Но особое место в кинематографической биографии И. Ногайбаева занимают три его новые работы в фильмах «Кровь и пот», «Гонцы спешат» и «Вкус хлеба». Они составляют своеобразный актерский триптих, рассказывающий об исторических судьбах казахского народа.

За воплощение образа партийного руководителя Кемелова Идрис Ногайбаев в числе других создателей картины «Вкус хлеба» удостоен Государственной премии СССР.

●

— Идрис Ногайбаевич, вероятно, работа над ролью Кемелова, руководителя подлинно государственного масштаба, соприкосновение с самой целинной темой заставили вас в процессе создания фильма «Вкус хлеба» вновь задуматься о тех исторических событиях, которые на многие годы вперед определили высокие темпы развития сельского хозяйства в нашей республике. Чем был интересен вам, актеру и гражданину, этот образ, привнес ли он что-то существенное в вашу жизнь?

— Вы знаете, когда я сегодня произношу слово «целина», то сразу же представляю необъятные просторы пшеничного поля, среди которого обетованными островками легли обжитые, уютные поселки, в каждом — дворцы культуры, клубы, школы, детские сады, построенные по современным архитектурным проектам. Я вижу мысленно людей, как старожилов, так и молодежь,— второе и третье поколение целинников. Целина. Прежде это значило — пустынная, унылая степь. Сегодня это понятие наполнилось новым содержанием. А ведь прошло всего каких-нибудь двадцать с лишним лет! Буквально на наших глазах возник новый жизненный уклад, родились новые традиции. Целина стала одной из качественных характеристик нашего времени. Ведь она определяет благополучие не только своего края: от целинного урожая во многом зависит хлебный фонд всей страны. Не случайно здесь повсюду первым делом слышишь слово «хлеб».

Судьба целинного поля волнует всех без исключения жителей края, она — их личная забота. Такое уважительное, бережное отношение к земле — самое дорогое, что родилось не вдруг, не в один день. Это отношение породил самоотверженный, героический труд, благодаря которому ожила, стала плодоносить древняя казахская степь. И, конечно же, в том, что целина превратилась в хлебную житницу страны, выковав при этом в людях особый, по словам Леонида Ильича Брежнева, «целинный характер», огромная заслуга партийных работников, таких, как мой Кемелов. Я понял это со всей ясностью, прожив на экране вместе с героем двадцать пять лет его жизни. Понял, вплотную столкнувшись с насущными проблемами и трудностями целины, с ее историей. Целина стала для меня своего рода камертоном, точкой отсчета в моих оценках, размышлениях о людях, о нашем времени, о назначении человека на земле, о чувстве долга перед теми, кто находится рядом с тобой, перед будущим. Кемелов, реально ощутимый в своей конкретности, заставил меня глубже вглядываться в действительность, оценивать ее явления с более широких, государственных позиций.

— Воспитанное жизнью, воплощение характера такого масштаба не могло, видимо, пройти для вас бесследно. Но интересно было бы узнать и об обратной связи с образом: ведь актер всегда так или иначе вкладывает в своего героя частицу самого себя. Что из вашего собственного жизненного опыта пригодилось в работе над этим характером?

— Прежде всего, я исходил из того, что Кемелов — ровесник моего отца, человек, прошедший войну, познавший немало горя и утрат. Человек, знающий цену жизни и обыкновенного земного счастья. И вот сейчас, как когда-то на фронте, ему вновь доверили судьбы людей, их будущее, от него зависит, каким окажется их завтрашний день. А целинники — это уже мое поколение. Детьми мы узнали войну и выросли в нелегкие послевоенные годы. Мне часто вспоминалась моя мать, растившая двоих мальчиков без отца. Она работала на строительстве электростанции — одна женщина среди восьмисот мужчин. Мы постоянно бегали к ней на стройку, и нас всегда старались приласкать, угостить, приветить. Возможно, во время съемок я думал об этом потому, что тогда, на этой стройке, я ощутил то же единение людей, их озабоченность общим делом, какие были свойственны покорителям целины. А когда в фильме речь заходила о первых победах, я возвращался памятью к одному из старых, острых, неизгладимых впечатлений детства. Матери тогда вручили грамоту за ударную работу. И в качестве награды ее полчаса — подумать только, целых тридцать минут! — катали над Алма-Атой на стареньком двукрылом кукурузнике! Это было потрясающе! Отметить такое событие, послушать рассказ матери при-

ехали даже родственники и знакомые из родного аула. Сколько было восторгов, сколько ликования! И мне представлялось, что, наверное, целинники так же бурно воспринимали каждое знаменательное событие в своей жизни — первую борозду, первые валки, первый выстроенный дом. Правда, в пору нашего детства радость выпадала по крупицам. Больше было горя. Брата забрали на фронт, и в 43-м он пропал без вести. Я остался один с матерью. Жизнь не баловала, но без этих «университетов» я, наверное, многого не понял бы как следует.

Играя Кемелова, я то начинал жить его мыслями и чувствами, то привносил в образ свое мироощущение, и такое взаимопроникновение помогало мне в постижении человеческой природы героя.

Хочу сказать, что в работе над образом у меня своеобразная «точка отсчета». Еще в пятидесятые годы вышел на экраны фильм «Далеко от Москвы», созданный по одноименной книге В. Ажаева. В нем особенно запомнился мне образ партийного работника Батманова, созданный выдающимся советским актером Н. Охлопковым. И, в частности, эпизод, где Батманов разговаривает с мальчиком, которого война лишила родителей. Как впечатляюще, трогательно ведет эту сцену Охлопков, как искренне сочувствует страданиям детской души! Эту высокую человечность мне и хотелось привнести в образ Кемелова. Показать, что его любви, добросердечия хватает на всех, кто живет и трудится рядом с ним.

А вообще-то роль Кемелова для меня необычна. На сцене я играл в основном в классическом репертуаре. В кино тоже у меня были персонажи иного характера. Поэтому, когда мне предложили сыграть Кемелова, встретил я это предложение и с радостью, и с боязнью. Правда, с целинной темой я уже встречался на экране. В картине А. Медведкина «Беспокойная весна» я сыграл тракториста, в фильме Ш. Айманова «Мы здесь живем» — не очень-то положительного руководителя Коркутова. Обе ленты были о первоцелинниках, но ведь с тех пор прошло уже около двадцати лет, целинники стали другими, и говорить о них следовало по-другому. Да и фильм «Вкус хлеба» — произведение совсем иного масштаба. Работать пришлось много, серьезно — смотрели кинохронику, перечитывали литературу о том времени, разговаривали с очевидцами и участниками покорения целины. Наш театр часто выезжал на гастроли в целинные совхозы и колхозы, и я всякий раз наблюдал за хлеборобами, механизаторами, беседовал с руководителями хозяйства, видел, как работает руководящее звено. Конечно, все это очень помогло мне на съемках фильма «Вкус хлеба».

— Идрис Ногайбаевич, ваш Кемелов всегда ровен, выдержан, хотя, чувствуется, внутри он далеко не так спокоен, глубоко переживает происходящее. Вероятно, для актера сыграть такого человека — задача не из легких. Как решить ее, какими актерскими средствами?

— Секрета здесь нет. Просто нужно ставить не абстрактную цель совместить внешнее спокойствие с внутренней драматичностью существования, а попытаться прожить судьбу героя так, как если бы она была судьбой реальной. В данном случае сценаристы предоставили в мое распоряжение достаточно полный материал — у Кемелова богатая, славная биография. С момента, когда мы видим его на экране впервые, и до последнего кадра перед нами проходит значительный — и по времени и по событийной насыщенности — отрезок его жизни. К тому же Кемелов — человек одной последовательной идеи. Я понимал, что он по натуре крупный, цельный человек, и в решении этого образа шел в чем-то даже от эпических, народных характеров, например, вспоминался Коблапды из одноименной драмы Мухтара Ауэзова, которого я много лет играл на сцене.

У казахов есть понятие «ага-батыр», оно означает «старший батыр» и имеет особый смысл. Этим словом называют далеко не каждого. Ага-батыр не просто сильный человек, богатырь, а народный защитник, заступник, как, скажем, русский Илья Муромец. Он прежде всего озабочен судьбой народа, своей земли и ради них готов пожертвовать всем, вплоть до жизни. Званием ага-батыра награждают того, в ком сила сочетается со справедливостью, храбрость со сметливостью, могущество с разумом. Ага-батыр не должен суесловить, его правда в поступках. Такие представления складывались у казахов веками, они входят с молоком матери. Вот и я рассудил, что руководитель такого ранга, как Кемелов, что-то вроде ага-батыра — предводитель народа. Поэтому сдержанность, отсутствие суетности казались мне наиболее естественными, близкими к укоренившимся в национальном сознании представлениям.

— Вероятно, эти ассоциации возникли не случайно — в это же время вы работали над ролью ага-батыра Бугембая в фильме казахской студии «Гонцы спешат»?

— Роль Бугембая была для меня чрезвычайно ответственной, я мечтал о ней долгие годы. «Гонцы спешат» задумывались как картина о событии важнейшего исторического значения — о добровольном присоединении Казахстана к России, 250-летие которого мы будем праздновать осенью нынешнего года. Речь шла о переломном моменте в судьбе разрозненных казахских родов, истребляемых джунгарами, о росте самосознания народа, о рождении казахской нации. Чтобы отразить

кровавое нашествие джунгаров, надо было, во-первых, прекратить мелкие междоусобицы, объединиться и найти могущественную поддержку. На межродовом совете было решено послать гонцов к российской императрице Анне Иоанновне. События фильма разворачиваются в момент, предшествующий переговорам. Именно тогда мой герой Бугембай собирает воинов различных казахских родов под свое начало, чтобы дать отпор армии джунгаров, в десять-пятнадцать раз превосходящей его войско. Вы, конечно, понимаете, что образ этот трактовался как обобщающий, в нем воплотились черты многих степных батыров — Кобланды, Ер-Таргына, Ер-Саина и других. Он — выражение силы и непобедимости духа нашего народа. Именно поэтому я стремился сделать Бугембая как можно более привлекательным, подлинно благородным, ибо воины не пойдут за недостойным.

— Вы сказали, что шли к этой роли не один год. Следовательно, у вас уже были подобные работы, по сути своей близкие к такому герою, как Бугембай?

— Я уже говорил о легендарном Кобланды, были и другие, аналогичные роли. Но больше всего мне полюбился Қален из спектакля «Кровь и пот» по одноименной трилогии известного казахского писателя А. Нурпеисова. Постановка эта уже много лет идет на нашей сцене. Действие ее разворачивается в тревожный предреволюционный период. Қален — из тех стихийно пришедших в революцию героев, которые впоследствии стали сознательными борцами за коммунистические идеалы, глубоко преданными делу революции. Своей судьбой, непримиримостью к социальной несправедливости, взрывным темпераментом Қален очень близок моему Амантаю из фильма «Ботагоз». В таких характерах мне всегда нравилась способность активного и энергичного разрешения драматической ситуации. В таких характерах всегда очевидно стремление к правде, нравственная чистота. Они глубоко народны.

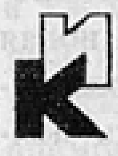
Постановка «Кровь и пот» была позднее перенесена режиссером спектакля А. Мамбетовым на киноэкран. В фильме «Қровь и пот» я вновь сыграл Қалена, ощутив все богатство этого образа.

Я попытался проследить вместе с вами истоки образа Қемелова из четырехсерийной эпопеи «Вкус хлеба». Вероятно, путь к нему лежал именно через героев народных — Кобланды, Амантая, Қалена, Бугембая... Во всяком случае, играя Қемелова, я ощущал некое родство с ними. Но, конечно же, решающим для меня, актера, был пафос нашего времени, пафос всенародного целинного подвига.

«Люди растили хлеб на земле — земля растила людей,— писал в своей замечательной книге «Целина» Леонид Ильич Брежнев. — Целина, образно говоря, дала богатейший урожай тружеников, патриотов, мастеров своего дела... А целинная эпопея на этой земле еще раз показала всему миру благороднейшие нравственные качества советских людей. Она стала символом беззаветного служения Родине, великим свершением социалистической эпохи». Эту мысль мы и старались раскрыть в фильме «Вкус хлеба», к ней я возвращался постоянно, когда работал над образом Қемелова.

Алма-Ата

Интервью вела Л. Енисеева



Борис Степанцев

Мультипликация и зритель

Беседу ведет и комментирует Алексей Ханютин



Б. Степанцев

А. Ханютин. Критика давно уже обратила внимание на то, что в последние годы в нашем кинематографе резко усилился интерес к проблеме зрителя. И на это, несомненно, есть свои серьезные резоны. Художник сегодня обращается к аудитории, избалованной обилием информации, к аудитории, у которой есть большой выбор ежевечерних зрелищ и развлечений. Зритель, вчера еще безраздельно принадлежавший кинематографу, стал теперь владельцем магнитофона, стереопроигрывателя и телевизора, увлеченным туристом и автолюбителем, ревностным посетителем музеев и эстрадных концертов. В условиях стремительной экспансии новых форм культурного досуга кинематограф вынужден бороться за внимание зрителя, за долю в ограниченном бюджете его времени. Все чаще режиссеры и сценаристы выступают на страницах печати с программными заявлениями, манифестами, посвященными тактике и стратегии достижения массового успеха, а вопросы коммуникативности все очевиднее определяют собственно эстетические построения.

В какой степени этот процесс затронул мультипликацию? Насколько она озабочена вопросами, которые так волнуют создателей игровых фильмов? Каковы ее специфические проблемы и пути к зрителю?

Вот тот круг вопросов, к которым хотелось бы сегодня обратиться.

Но прежде я хочу и вам, Борис Павлович, и нашим будущим читателям предложить своего рода конвенцию. Давайте поведем разговор монтажно, чередуя общие и крупные планы, иначе говоря, вопросы, затрагивающие проблемы мультипликационного кино в целом, с вопросами, непосредственно касающимися творчества режиссера Бориса Степанцева. Не будем также бояться резких монтажных стыков — они помогут, как мне кажется, ярче высветить отдельные «кадрики» нашей беседы, которые, надеюсь, в конце концов сложатся в интересный для читателей «фильм».

Итак, если вы не возражаете, начнем с общего плана.

1. Общ. пл. Панорама по современной мультипликации

Б. Степанцев. Я думаю, этот общий план следует начать с ретроспекции, поскольку вопросы, которые вы поставили, требуют некоторого разгона.

А. Х. Согласен. В киноискусстве существует, по-видимому, своеобразный закон «маятника», по которому периоды особенно активного исследования жизни, поиска новых форм чередуются с периодами обострения интереса к проблеме доходчивости и понятности фильма, к проблеме связи со зрителем. Не случайно же сегодняшние тенденции в кинопроцессе нередко сравнивают с аналогичной фазой, наметившейся в нашем кинематографе в середине 30-х годов, когда второе поколение советской кинорежиссуры критически пересмотрело опыт монтажно-поэтического кино 20-х годов и выдвинуло широкую программу создания искусства, которое действительно взволновало бы миллионы.

Б. С. В этот же период, а точнее — в 1935—1936 годах, в мультипликации тоже шла решительная ломка. На I Московском международном кинофестивале советские кинематографисты впервые увидели фильмы Диснея, и это событие послужило толчком к серьезным переменам в производстве рисованных фильмов.

К тому времени у нас уже была очень интересная и самобытная мультипликация, которая во многом опередила свое время и предвосхитила поиски современного «авангарда» и у нас, и на Западе. На рубеже 20—30-х годов были созданы такие замечательные картины, как «Почта» М. Цехановского, «Блек энд уайт» Л. Амальрика и И. Иванова-Вано, «Органчик» Н. Ходатаева и «Сказка о царе Дурандае» И. Иванова-Вано, совместно с сестрами Брумберг. Однако отсутствие материальной базы и полукустарные методы производства не позволили тогда мультипликации выйти на широкий экран, к массовому зрителю.

И вот после того, как у нас с огромным успехом прошла программа короткометражек Диснея, было принято решение перенести индустриальные методы диснеевской студии на советскую почву.

В 1936 году была создана киностудия «Союзмультфильм», где и начала внедряться новая технология. Рисунки стали делать на прозрачном целлулоиде, что позволило отделить движущийся персонаж от неподвижного фона, который уже не нужно было перерисовывать для каждого кадрика. Такой промышленный способ решения заметно удешевил и ускорил производство, дал возможность сделать игру персонажей более выразительной и в конечном итоге позволил поднять рисованный фильм до уровня одного из самых популярных, массовых зрелищ. Однако заимствовалось — увы! — не только лучшее. В нашей мультипликации был очень длинный «эклерный» период.

А. Х. «Эклерный»?

Б. С. Был у нас на студии французский покадровый проектор фирмы «Эклер», в который заряжали пленку с изображением актера и старательно перерисовывали его движения — кадрик за кадриком, по сути дела, обводили, а потом перегоняли все это на целлулоид и снова снимали. Это и называлось «эклерный» метод, иначе говоря, метод подражания тому, что делают живые актеры. Таким образом были сделаны «Каштанка» и «Царевна-лягушка» М. Цехановского, частично «Золотая антилопа» Л. Атаманова и многие другие фильмы, которые, кстати, пользовались большим успехом у зрителей.

А. Х. Насколько мне известно, «эклерный» метод благополучно здравствует и по сей день. Недавно мне пришлось беседовать с Романом Качановым, и он рассказал, что в наиболее сложных по движению сценах его последнего фантастического фильма «Тайна третьей планеты» он сначала снимал актеров, а потом их движения повторяли рисованные персонажи.

Б. С. Тут есть два способа (я не знаю точно, какой из них применял Качанов): один — буквальное подражание, когда тщательно и послушно обводится все, что делает актер, а второй — интереснее, когда игра актера рассматривается только как исходный момент для пародирования, шаржирования, создания гротеска. Возьмем, к примеру, «Белоснежку» Диснея. Вы помните, наверное, как там хороши гномы, немножко менее убедительна сама Белоснежка

и уж совсем такой полиомиелитик принц, который плохо двигает конечностями и вместо лирического настроения вызывает улыбку. Этот пример демонстрирует и слабые, и сильные стороны метода подражания. Видимо, для гномов применялись какие-то исходные актеры, которые служили поводом для шаржирования, а вот принц — это точное, буквальное подражание, когда до нюансировки актерской игры, ее обаяния в тонкостях не дошли, а подражание осталось, да еще дергающееся подражание, потому что на небольших движениях трудно сделать много рисунков.

Но как бы то ни было, диснеевские методы были выгодны и технически, и экономически, и даже творчески, и очень многие художники пошли по этой колее. Влияние диснеевского стиля было столь велико, что довольно быстро оно направило в одно русло все, что делалось тогда в мультипликации.

А. Х. Однако еще при жизни Диснея возник термин «постдиснеевская мультипликация», которым определялось все более явственно ощущавшееся противодействие господству американского стиля в рисованном фильме.

Б. С. Да, почти одновременно в разных странах наметилось желание пойти своим путем. В Болгарии о новом, независимом стиле заявил Тодор Динов, в Румынии — Ион Попеску-Гопо, в Югославии — Душан Вукотич, в Польше — Витольд Герш, в Чехословакии — Иржи Трнка.

К этому прибавилось еще одно важное обстоятельство. Во времена Диснея все точно знали, что мультипликация должна быть смешной, что смех — ее главная и практически единственная функция. Постепенно, однако, художники поняли, что она может быть и философской, и драматичной, и по-настоящему лиричной. В полемике с Диснеем в Польше и Югославии, например, создавались очень мрачные, «черные» мультипликационные фильмы.

А. Х. Какое же место в этой панораме занимает советское мультипликационное кино?

Б. С. У нас мультипликация развивается очень интересно. Почти в каждой советской республике есть своя национальная школа мультипликации, и эти школы, надо сказать, чрезвычайно разнообразны. Сначала, когда они только становились на ноги, на них тоже, естественно, сказывалось влияние универсального диснеевского или, как у нас говорят, мультяшечного стиля, но потом они его быстро преодолели и пошли каждая своим путем. Вот, к примеру, украинская мультипликация. У нее есть свое лицо с характерным выражением милого добродушия, своя тематика, своя блестящая, я бы даже сказал, виртуозная графическая и живописная манера, в которой работают такие прекрасные мастера, как Ирина Гурвич, Давид Черкасский, Владимир Дахно.

Очень хороша эстонская мультипликация. Эльберт Туганов, Хейно Парс, Рейно Раамат, Аво Пайстик — я называю имена, а каждое имя — это свой художественный мир. Туганов — это яркий актерский кукольный кинематограф. Парс делает очень милые научно-познавательные истории для детей. Раамат — эпическое начало в рисованной мультипликации. Пайстик представляет карикатурное, ярко сатирическое направление.

Великолепные мастера есть в Казахстане, в Армении, в Молдавии. В Риге работает замечательный кукольник Арнольд Буровс, фильмы которого привлекают высокой графической культурой, свежестью, неожиданностью почерка и своеобразной системой рассказа. Причем в каждой республике складывается собственная изобразительная манера, основанная на своей национальной традиции и фольклорных мотивах. Нельзя спутать эстонскую мультипликацию с украинской или, скажем, грузинской, которую представляют такие интереснейшие индивидуальности, как Вахтанг Бахтадзе или трио графиков-карикатуристов, работающих под псевдонимом Самеули.

Я без преувеличения могу сказать, что советская мультипликация занимает заметное место в мире. Недавно мне пришлось быть свидетелем того, как американская публика принимала ретроспективную программу советских мультфильмов последних десяти-двенадцати лет. Поездка нашей делегации проходила в довольно-таки неблагоприятной политической обстановке, и отношение к нам вначале было весьма настороженное. Тем отраднее было видеть, как в самых разных аудиториях, начиная с ма-

леньких киношкол и кончая большими университетами, скептическое настроение и иронические вопросы сменялись живой заинтересованностью, удивлением и горячей симпатией. Это было вдвойне приятно, поскольку американский зритель хорошо знает мультипликацию и обладает в этом отношении высокой культурой и требовательностью.

В чем причина этого успеха? Думаю, в отсутствии того явно коммерческого привкуса, которым часто отмечена мультипликационная продукция на Западе, а главное — в разнообразии направлений, стилей, жанров. Это разнообразие и определяет широкий спектр взаимоотношений со зрителем в нашей мультипликации.

Если во времена Диснея господствовала одна-единственная модель воздействия на аудиторию, то сегодня каждое направление, каждая творческая индивидуальность предлагает свой вариант связи со зрителем.

Такие наши «академики», как Иванов-Вано, Атаманов, Цехановский, представляют мультипликацию в ее классическом виде. Есть модель Хитрука и модель Качанова. Есть вариант Хржановского, острая сатирическая направленность которого апеллирует к определенному восприятию, к определенной аудитории, хотя аудитория эта, пожалуй, несколько более узкая по своему составу, чем аудитория Хитрука и тем более — Котеночкина. Есть свои зрители и у Норштейна. Я видел залы, которые в восторге, затаив дыхание, смотрели такую сложную его ленту, как «Сказка сказок». По своему философскому лиризму, столь редкому в мультипликации, это явление в самом деле удивительное.

У нас есть еще много прекрасных художников, на первый взгляд, может быть, и не таких заметных, но пользующихся неизменной любовью публики. Назову Петрова, Носарева, Сокольского. Короче говоря, что ни имя, то свой путь к зрителю.

А. Х. Мне кажется, что вы забыли еще одну существенную для нынешнего разговора модель — модель Степанцева, и поэтому, в соответствии с нашей договоренностью, предлагаю перейти от общего плана к крупному.

2. Кр. пл. Модель Степанцева

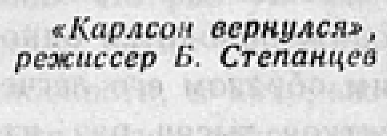
А. Х. Итак, какова ваша личная формула зрительского успеха? Как вы решаете для себя проблему «обратной связи» фильма со зрителем?

Б. С. Думаю, что прежде всего фильм должен иметь точный адрес, должен быть четко ориентирован на определенную аудиторию. К кому ты обращаешься, с кем ты разговариваешь, какова цель твоего обращения? Для меня это, что называется, рабочие вопросы. Я убежден, что даже Пушкин в первую очередь обращался к небольшому кругу своих друзей, но эти, казалось бы, интимные, дружеские послания стали необычайно важны всей России.

А. Х. Мне кажется, что вы подобрали очень точный пример. В статье Ю. Лотмана «Текст и структура аудитории» говорится, в частности, о том, что Пушкин сознательно вставлял в текст «Евгения Онегина» эллипсисы и умолчания, понятные лишь избранным лицейским друзьям. Таким образом, по мнению Лотмана, Пушкин рассекал аудиторию на две неравные части: немногочисленную группу «посвященных», которой текст был понятен вследствие близкого знакомства с автором, и основную массу читателей, которые чувствовали намек, но не могли его расшифровать. Однако понимание того, что текст предназначается в первую очередь для узкого круга друзей, не отдаляло читателей от автора, а, наоборот, заставляло их вообразить и себя состоящими в отношениях интимного с ним знакомства. Доверительность обращения переносила каждого читателя в позицию «посвященного».

И такая игра адресанта и адресата отнюдь не является привилегией литературы. Так, к примеру, в конце картины «Метро, метро...» талантливого ленинградского документалиста Владислава Виноградова появляется странный титр: «В фильме снимались 1 519 106 ленинградцев». Это подозрительно определенное число — телефон одного из московских приятелей Виноградова. Конечно, сам по себе этот пример мало что говорит, но он выводит нас на размышления несравненно более широкого диапазона. Наверное, можно сказать, что любой





«Карлсон вернулся», режиссер Б. Степанцев

текст, любое художественное сообщение обязательно несет в себе «образ аудитории», даже навязывает ей определенное о себе представление. Вольно или невольно художник сам выбирает своего зрителя-читателя-слушателя...

Б. С. К сожалению, этот выбор нередко сопряжен со взаимным разочарованием, и происходит это чаще всего потому, что художник обращается не к конкретному человеку, а к человечеству вообще. Очевидно, задача автора состоит в том, чтобы как можно точнее представить себе образ тех людей, с которыми он говорит, понять, что им хочется, что они знают, какая у них реакция. И если он будет это ощущать, а не только любоваться ходом своей изысканной мысли, если он будет искать отклик в душе другого, тогда он окажется результативен, нужен, интересен.

Так что, мне думается, надо прививать себе ощущение собеседника, соучастника, чувство цели и адреса. Хочешь высказаться — знай, с кем говоришь.

Но самое главное — в мультипликации нельзя быть скучным. Ведь в ее основе все-таки лежит карикатура, желание подсмотреть смешное в каждом проявлении окружающей действительности. Может быть, в силу традиции или в силу специфики малой формы рисованный фильм требует особой остроты и концентрированности впечатления. И это, наверное, является основным признаком мультипликационного кинематографа. Что будет дальше, трудно сказать, но пока идет так: если уж черта характера, то она доведена до абсурда. Поэтому так соблазнителен для работы Гоголь. Мне, например, кажется, что он просто создан для мультипликации. Я попробовал сделать Манилова и Ноздрева в куклах и убедился — независимо от того, насколько удалось задуманное, — что живой актер не сможет так точно передать ту дозу гротеска и какой-то одноплановости характера, которая есть у Гоголя. Там, где гуммозные носы и преувеличенная пластика актера вызывают недоверие, кажутся неестественными, кукла живет свободно. Может быть, я заблуждаюсь, но, на мой взгляд, кукольный Манилов ближе к тому, что видел Гоголь, чем способен быть любой, даже самый хороший актер.

А. Х. Пока ваши «Похождения Чичикова» состоят из портретов Манилова и Ноздрева. Нет ли у вас желания развернуть эту интересно заявленную серию в полнометражную экранизацию «Мертвых душ»?

Б. С. Конечно, хочется — это моя давнишняя мечта. Но она требует храбрости большей, чем есть в наличии. Поэтому я хочу пойти по портретам и посмотреть, насколько вообще все это правомерно и нужно. Немного погодя я думаю заняться Собакевичем, а там, как говорится, будет видно.

А. Х. Большинство ваших работ выполнено в технике рисованной мультипликации. Почему, встретившись с прозой Гоголя, вы — если не ошибаюсь, впервые после своего дебюта — обратились к куклам?

Б. С. Дело в том, что большая свобода, которой обладает рисунок, привносит в него такое же количество безответственности и снижает убедительность при воздействии на зрителя. Действительно, нарисовать можно все, а когда перед тобой вещная, убедительная фактура, когда на Чичикове фрак, который даже немножко залоснился в долгих путешествиях, это придает такую степень реализма, это так подсознательно воздействует на зрителя, что он соглашается на предлагаемые мысли и образные решения. В кукольном фильме, по-моему, мы получаем более острое ощущение реальности.

А. Х. И все-таки здесь можно говорить только о реализме особого рода, о реализме в жестких рамках условности.

Б. С. Разумеется. Но все происходящее на экране облечено в плоть, вещно, и тем неизбежно действует на сознание. Это движется, это живет, это можно потрогать. Я думаю, что такой способ опосредования гоголевской мысли близок к его поэтике. Перед тем, как воспарить, он заставляет тебя поверить, что все это есть — сейчас, здесь, за дверью. И чем сильнее он убеждает своими деталями, бытовыми реалиями, тем круче взлет его мечты и фантазии.

А. Х. Я думаю, вы все же зря жаловались на недостаток храбрости. Мультипликация ведь вообще не часто отваживается на экранизацию «взрослой» классики.

Б. С. Это верно. У нас хорошо освоена вся сказочная классика, но как только мы выходим за область сказки, тут уж осторожности больше, а удач меньше. Правда, если даже бегло вглядеться в ретроспективу, там найдутся хорошие вещи: «Левша» Иванова-Вано, «Кола Брюньон» Курчевского, «Премудрый пескарь» Караваева. В этом фильме, кстати, применен интересный метод, который на нашем рабочем языке называется перекладкой.

В чем смысл этого метода? В рисованной мультипликации персонаж обводится одной линией, потому что таким образом его легче повторить несколько десятков тысяч раз, что необходимо для создания мультфильма, и он будет все время одинаков. Если рисунок усложнить, то добиться такого сходства уже труднее. Изображение будет постоянно дергаться на экране. Отсюда идет ровная цветовая плоскость и жесткая проволочная линия, обводящая контуры персонажа. Перекладка же пытается соединить в себе свободу движения рисованной мультипликации с фактурностью куклы. Сначала очень тщательно тонально, живописно, графически отрабатывается рисунок, потом он вырезается из бумаги и движется под аппаратом как плоская марионетка. Он теряет в свободе движений, к которой мы привыкли в рисованной мультипликации, но выигрывает в красоте фактуры. Таким способом работает у нас Хржановский. Перекладкой сделаны также все фильмы Норштейна, но он усложняет и улучшает этот метод с помощью богатейшей операторской техники.

А. Х. Да, его герои не похожи на вырезанные из бумаги марионетки. У них мягкие, «плывущие» контуры, абсолютно естественная пластика...

Б. С. Дело в том, что Норштейн применяет многоярусный способ съемки и некоторые детали выводит из фокуса, снимает их мягче. У него, скажем, лицо на одном плане, румянец на другом, поэтому изображение не выглядит жестким, как нарисованное одной линией. И вот такими сложными операторскими эффектами, многократной экспозицией, сложно скоординированным движением фона и персонажа режиссер достигает великолепнейших результатов. Даже приезжавшие к нам диснеевские профессионалы сказали, что и представить себе не могут, как это снято. На этом направлении, которое обогащает эстетику мультипликации, используя все достижения современной живописи и графики, и лежит, наверное, но-

вый магистральный путь развития рисованного фильма.

А. Х. Характер нашей беседы постепенно приобретает черты свободного, «ассоциативного» монтажа. Но раз уж мы снова вышли на общий план, нам, очевидно, нужно разграничить две плоскости, в которых современная мультипликация ведет поиски независимо от диснеевского курса. Во-первых, это изобретение новых изобразительных средств и технических приемов, во-вторых, поиски новых жанров нового драматургического материала, нового настроения и мироощущения. Разумеется, обе эти плоскости взаимосвязаны, но эта связь ни в коей мере не сводится к прямой зависимости. Попытаюсь пояснить свою мысль. Во всех фильмах Диснея добро неизменно торжествует над злом, а герои всегда веселы и жизнерадостны. Однако в том же диснеевском или, как вы выразились, «мультяшечном» стиле можно сделать вещи совсем иного содержания и противоположного — мрачного и пессимистического — настроения. И наоборот, самыми современными изобразительными средствами (например, той же перекладкой) можно создать произведение абсолютно диснеевское по духу.

Б. С. Хорошей иллюстрацией вашей мысли могут быть фильмы крупного американского мультипликатора Ральфа Бакши «Фритц-кот» и «Хэви трэфик», в которых вполне диснеевская технология успешно соединяется с совершенно иной, так сказать, антидиснеевской тематикой. Он берет городское дно со всей его матерщиной и жаргонной лексикой и теми же диснеевскими заливочно-линейными контурами рисует подонков, проституток, бандитов и наркоманов. «Фритц-кот» с огромным успехом прошел по экранам всего мира, принеся своим создателям миллионные доходы. В этом фильме, правда, затронуты очень актуальные темы: расовые беспорядки, студенческие волнения, левый терроризм. Ральф Бакши свалил все это в одну кучу и довольно талантливо со всем этим поиграл.

А. Х. Так что дело не только в технике, но и...

Б. С. Безусловно, в мировоззрении, мироощущении художника, в его позиции, идейной программе.

Сейчас Дисней выглядит уже несколько слащавым и сентиментальным. Хотя в последние годы в западной мультипликации наметился некий ретропроцесс, снова повеял рождественский, буколический ветерок, который, похоже, связан с ностальгией по старым добрым временам Уолта Диснея.

3. Общ. пл. Зритель, мультипликация и кинопрокат

А. Х. Примерно раз в месяц я, по старой привычке, захожу в малый, мультипликационный зал кинотеатра «Россия». На этом основании я всегда причислял себя к категории «среднеувлеченных», но довольно «насмотренных» зрителей. Однако во время сегодняшнего разговора я обнаружил серьезные бреши в моей «насмотренности», и у меня возникло ощущение, что многие интересные «модели» и «варианты» (и прежде всего фильмы, созданные на национальных студиях) не находят своего зрителя, теряются в потоке безликой массовой продукции, а то и вовсе не попадают на московские экраны.

Б. С. Да, кинопрокат часто оказывается самым слабым звеном в коммуникативной цепи художник — зритель. Хотя справедливости ради надо сказать, что прокат мультипликации везде очень сложен. На Западе короткометражную мультипликацию в кинотеатрах, как правило, не показывают вообще, и поэтому она влачит там довольно жалкое существование. Все время перед началом игрового фильма съедает реклама, и шансы попасть на широкий экран имеют только полнометражные фильмы.

Лет пятнадцать назад у нас тоже было много трудностей с прокатом мультфильмов, но сейчас положение заметно улучшилось. В Москве есть пять кинотеатров, где всегда демонстрируются мультипликационные фильмы — один из них целиком специализированный, другие — преимущественно, и они очень неплохо живут. В свое время нужно было долго доказывать, что мультипликация может иметь финансовый успех. Попробовали сначала на одном кинотеатре — «Баррикады», и, как только мы эти «баррикады» преодолели, дело пошло. И, ви-

димо, регулярный показ мультипликационных фильмов в специализированных кинотеатрах будет расширен. Жалко только, что это медленно делается.

А. Х. Но есть ведь и другие пути привлечения массового зрителя. Японский боевик «Корабль-призрак» шел в обычных кинотеатрах наравне с игровыми картинами и, кажется, дал неплохие сборы.

Б. С. Да, очень и очень неплохие. У японцев есть несколько крупных фирм, выпускающих полнометражные рисованные фильмы, которые действуют весьма целеустремленно. Они берут сценарий-боевик, ориентированный на юношескую и отчасти взрослую аудиторию, и делают его как можно более простыми средствами. Обратите внимание, когда будете смотреть, — у них так называемая лимитированная мультипликация. Дело в том, что каждый лишний рисунок увеличивает стоимость мультфильма. Для диснеевской «Белоснежки», например, было изготовлено около миллиона рисунков, и уже тогда — в доинфляционные времена — она стоила почти два миллиона долларов. Сейчас такой фильм обошелся бы в 20 миллионов. Поэтому-то японцы стараются рисовать и двигать изображение как можно меньше. Заметьте, голова статична, а ротик шевелится этак метров пять, потом глазик моргнул, и опять двигается один ротик. Каждое моргание и каждое шевеление — это живые деньги, и они их очень талантливо экономят.

А. Х. То есть, когда двигается один ротик — это дешево?

Б. С. Да, ничего не надо перерисовывать. Стоит один рисунок, а еще 500 — только ротик.

А. Х. Должно быть, движения этого ротика тоже повторяются через каждые полметра?

Б. С. Правильная догадка — из вас получился бы хороший промышленник. Буковки повторяются, и поэтому нужно уже не 500, а только 100 рисунков ротика. Таким образом японцы экономят и средства, и время, что позволяет им широко распространять свою продукцию по всему миру.

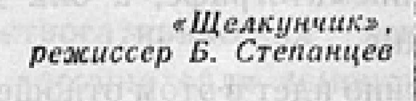
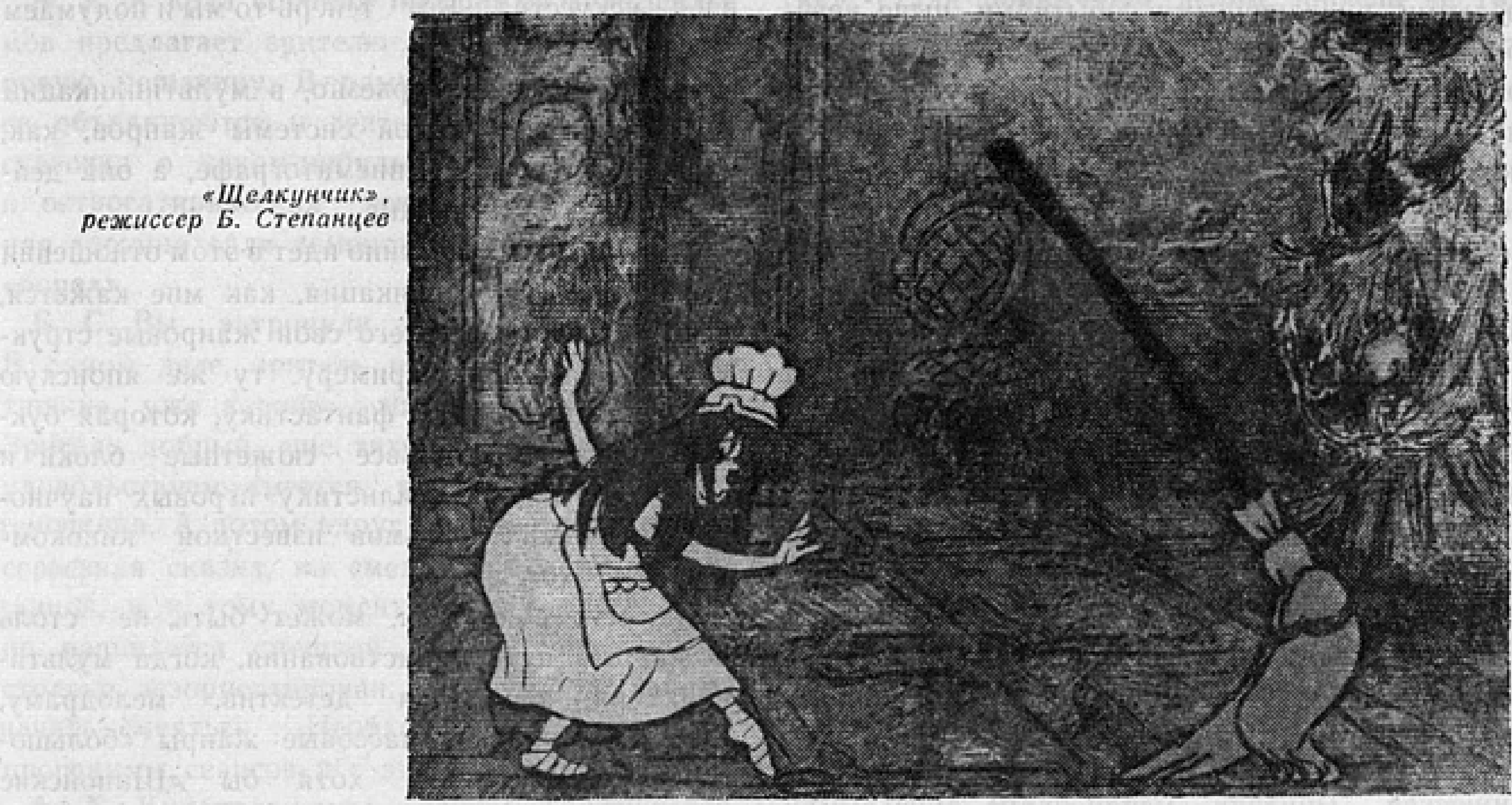
А. Х. В начале нашей беседы мы говорили о разнообразии инвариантов взаимоотношений со зрителем в нашей мультипликации. Однако зрительский успех японских фильмов показывает, что потребность в моделях универсального адреса, потребность в фильмах, которые могут привлечь массового зрителя, отнюдь не иссякла. «Корабль-призрак», как мне кажется, бросил вызов нашей мультипликации, и ответить на этот вызов ей пока нечем.

Б. С. Да, осуществить производство таких фильмов довольно трудно. С одной стороны, мало кто хочет идти на художественные компромиссы, а с другой стороны, даже лимитированную мультипликацию на пустом месте не сделаешь. Для того чтобы эти фильмы приносили регулярный доход, нужно ставить хорошо оборудованную прокатную линию, нужны серьезные капиталовложения. И все-таки присмотреться к подобным методам реализации замыслов необходимо. Использовать полезный технический опыт, опробованный кинематографией другой страны, не зазорно, надо только при этом не забывать о высокой идейной направленности, содержательности нашего искусства.

А. Х. Техника, производство — это только одна и, по-видимому, даже не главная сторона проблемы. Тот факт, что «Корабль-призрак» является примитивной лимитированой мультипликацией, только подтверждает, что массовый зрительский успех не всегда впрямую связан с уровнем актерского мастерства и качеством изображения. Будем откровенны, «Сказку сказок» с восторгом принимают отнюдь не в каждом зале. Гораздо чаще фильм вызывает недоумение, непонимание зрителя...

Б. С. Скажите, а существует ли на свете одна книга для всех? Даже «Война и мир» — не для всех. То же самое и в кинематографе. Один и тот же фильм не может быть равно интересен всем зрителям.

А. Х. Всем, разумеется, не может, однако подавляющее большинство зрителей объединяют общие эстетические потребности и пристрастия. Можно бесконечно дробить и дифферецировать аудиторию, выискивать ее атомы и молекулы, но нельзя игнорировать существование массового зрителя, который составляет большинство этой аудитории. Между тем у многих профессиональных кинематографистов пред-



«Щелкунчик»,
режиссер Б. Степанцев

ставление о массовом художественном вкусе порой сводится к некой сумме отрицательных характеристик: примитив, вульгарность, пошлость и т. д. Такие оценки ни на шаг не приближают нас к пониманию причин и механизмов феноменального успеха нынешних «фаворитов» публики. Тут нужны иные критерии. Целый ряд исследований, которые очень точно и убедительно обобщила и подытожила книга Н. Зоркой «Уникальное и тиражированное», показывает, что массовый вкус основан на фольклорной традиции и все кассовые «боевики» и лидеры нашего проката в той или иной форме воспроизводят традиционные сказочные мотивы и сюжеты. Это, кстати, прекрасно чувствовал Дисней, который был пионером не только в области мультипликационной техники. Он первым в мультипликации вывел и применил безотказную формулу интегрального массового успеха. В «Белоснежке» смесь волшебной сказки и сиропной голливудской мелодрамы Дисней помножил на смесь газетной карикатуры, немецкой лубочной картинки и сентиментальной рождественской открытки, то есть опять-таки на самые традиционные формы массовой графики, которые получили широкое распространение еще до рождения кинематографа.

Массовый вкус изменяется очень медленно. Поэтому чем дальше отходит художник от привычного, «мультяшечного» стиля, тем более он рискует разминуться со зрителем.

Б. С. И все-таки мне кажется, что перед зрителем надо не заискивать, а честно делиться с ним своими радостями и горестями. И если твои чувства будут по-настоящему искренними, он пойдет за тобой и будет тебе благодарен. Видимо, надо не угождать, а убеждать зрителя, идти хотя бы немного впереди и стараться вести его за собой.

А. Х. Но в то же время не стоит и демонстративно отказываться от осознания закономерностей массового успеха и — я не побоюсь этого слова — от расчета на успех.

4. Общ. пл. Проблема жанра и массовый зритель

А. Х. Наша беседа ни в коей мере не претендует на роль всеобъемлющего рецепта по привлечению массового зрителя. Но на одном аспекте взаимоотношений между фильмом и зрителем мне хотелось бы остановиться. Я имею в виду проблему жанра.

Встречи с искусством, которые были когда-то

редкими, праздничными событиями, ныне невероятно участились. Кино, радио, беспрерывно работающий телевизор стали — мы уже упоминали об этом — повседневным фоном нашей жизни. В разноголосом потоке разнообразных сообщений зритель, естественно, пытается найти какие-то постоянные ориентиры, и каждый коммуникативный канал ему предлагает свои ориентиры.

Телевидение решает эту проблему с помощью глобальной серийности. Из вечера в вечер телезритель следит за приключениями любимых героев, встречается со знакомыми комментаторами и ведущими, смотрит привычные циклы и рубрики. Таким образом, вся новая информация оказывается вписанной в жесткую сетку телепрограммы, аккуратно расфасованной по хорошо известным «ящичкам» и «отделениям».

В короткометражной мультипликации тоже нередко используется принцип серийности. Мы знаем, что популярные мультфильмы последних лет разрастались — иногда даже против желания их создателей — до трех, четырех и даже тринадцати серий, как знаменитый «Ну, погоди!», феноменальный успех которого заставил вспомнить те времена, когда одна и та же лента покоряла всех подряд — от пионера до пенсионера.

В игровом кинематографе многосерийность — отнюдь не правило, и в качестве ориентира здесь часто выступает хорошо известная зрителю система популярных жанров: детектив, мелодрама, комедия, мюзикл. Успех таких фильмов, как «Калина красная», «Белое солнце пустыни», «Москва слезам не верит», показал — мысль эта, возможно, не всеми будет принята, но я думаю именно так, — что умелое использование структур и стереотипов массовых жанров — один из кратчайших путей к сердцу зрителя.

Б. С. Видите ли, долгое время мультипликация не была озабочена проблемой жанра по одной простой причине: раньше считалось, что слово «мультипликационный» само по себе в достаточной мере определяет жанр рисованного или кукольного фильма. И только недавно теоретики выяснили, что это вполне самостоятельный, авторитетный и перспективный вид искусства. Вот теперь-то мы и подумаем о жанрах.

Но если говорить серьезно, в мультипликации нет еще такой четкой системы жанров, как, скажем, в игровом кинематографе, а она действительно очень нужна.

А. Х. Да, игровое кино идет в этом отношении впереди, и мультипликация, как мне кажется, часто заимствует у него свои жанровые структуры. Возьмем, к примеру, ту же японскую мультипликационную фантастику, которая буквально калькирует все сюжетные блоки и схемы, мотивы и стилистику игровых научно-фантастических фильмов известной кинокомпании «Тохо».

Но есть еще один, может быть, не столь очевидный путь заимствования, когда мультипликация, пародируя детектив, мелодраму, мюзикл, осваивает массовые жанры «большого» кино. Вспомним хотя бы «Шпионские страсти» Е. Гамбурга — едкую пародию на детектив, которую с одинаковым энтузиазмом смотрели и взрослые, и подростки, или «Бременских музыкантов» В. Ливанова и И. Ковалевской, где все персонажи, начиная с пародийных разбойников и кончая романтическими молодыми героями, весело пародировали цыганские романсы, солдатские строевые песни и «ихние» порочно-привлекательные шлягеры. Наконец, сериал «Ну, погоди!» В. Котеночкина, воскрешающий старую «комическую» — один из главных пражанров кинематографа. Все эти фильмы, бывшие в разное время фаворитами публики, отличает в той или иной мере шаржированная, но чрезвычайно четкая, каноническая жанровая структура.

Б. С. Вы правы, нам есть за что поблагодарить игровое кино. Но я надеюсь, что наступит время, когда ему в свою очередь будет за что поблагодарить мультипликацию. Во всяком случае, такой фильм, как «Сказка сказок» Норштейна, раздвигает жанровые границы не только мультипликации, но и всего кинематографа. Причем мне кажется, что поиски новых жанровых образований, так же, впрочем, как и использование чистых жанровых конструкций, помогут точнее определить адрес наших фильмов.

А. Х. А пока сборная программа мультфильмов предлагает зрителю невообразимую жанровую мешанину. В рамках одного киносеанса объединяются и сентиментальная детская сказочка о каком-нибудь веселом цыпленке, и остросатирическая лента, и нравоучительная картина «для демонстрации на пионерских сборах»...

Б. С. Вы затронули очень важную тему. В самом деле, зритель приходит на «мультяшку», уже заранее зная, что это смешно. Зритель добрый, еще титры идут, а он уже с удовольствием смеется, увидев фамилию Котеночкина. А потом вдруг выясняется, что идет серьезная сказка, на смех вовсе и не рассчитанная, и к тому моменту, когда действительно начинается смешной фильм, зритель настолько дезориентирован, что никак не может начать смеяться. Необходимо продумывать программы сеансов и с этой точки зрения.

А. Х. Кинопрограмма сейчас формируется практически из того, что есть под руками и как бог на душу положит. Я думаю, мультипликаторам надо самим формировать свои программы, заранее рассчитывая их воздействие на зрителя, так же, как, к примеру, составляет свои альманахи «Дебют».

Б. С. Это не самый лучший пример, потому что «Дебют» складывает свои альманахи уже из готовой продукции.

Целостную конструкцию, в которой была бы точная пропорция частей и тематическая уравновешенность, надо затевать еще в темплане. В самом начале работы необходимо все рассчитать так, чтобы общий план альманаха укладывался в 1 час 45 минут экранного времени, и уже на этой основе распределять усилия между режиссерами. И это вполне реально, надо только потрудиться редактуре. Существуют же детские и юношеские журналы, начиная с «Веселых картинок», «Мурзилки», «Пионера» и кончая «Юностью», у которых есть своя установившаяся конструкция: серьезная повесть, приключения, отдел юмора, забавный рисунок и т. д. Опираясь на опыт массовых журналов, можно как-то упорядочить и наши мультипликационные программы.

А. Х. Если бы такие сборники вошли в практику, стали привычным делом, зритель не гадал бы каждый раз, что ему показывают — серьезную притчу, комедию или мелодраму.

5. Общ. пл. Детский зритель

Б. С. 75 процентов наших фильмов предназначено детям. Это, наверное, и определяет специфику и некоторую ограниченность нашего интереса к проблеме зрителя. Но даже этот специфический интерес, к сожалению, пока еще носит, так сказать, чисто ощущенческий, неопределенный характер. Мы никогда по-настоящему не изучали восприятие детского зрителя. Не хватает даже простых эмпирических наблюдений детской аудитории. Я, например, думаю, что принимать на художественном совете фильм для детей без самих детей — это грубая методологическая ошибка. Мы глубокомысленно анализируем картины, развешиваем медали или, наоборот, ругаем создателей, а потом вдруг выясняется, что все это не имеет никакого отношения к реальным оценкам детской аудитории. Там, где мы молчим и позевываем, малыш возбужден, захвачен, живо реагирует, а там, где мы смакуем какие-то остроумные повороты, он часто остается равнодушным. В свое время секретом детского восприятия прекрасно владел режиссер Петр Николаевич Носов, который делал очень простые (с точки зрения изощренных профессионалов, даже слишком простые) фильмы, а дети смотрели их с восторгом. Так что, на мой взгляд, сейчас необходимо внимательнейшим образом изучить механику восприятия и систему психологических реакций ребенка. Надо поставить дело на серьезную научную основу.

Дети, которые еще только учатся ходить, они ведь не к книге тянутся и даже не к игрушке, а к телевизору. И в телевизоре видят только мультипликацию, остальное не зацепляется за их сознание. Это точно установленный и неоднократно проверенный факт. И дальше дошкольники и школьники начальных классов тоже смотрят преимущественно мультипликацию, причем без отрыва, с первого до последнего кадра. Сегодня это важ-

нейший способ формирования сознания, причем как раз в то время, когда этот процесс идет наиболее интенсивно. Мы как-то беспечно к этому относимся, а ведь воспитание ребенка, формирование его характера, его сознания — задача государственной важности. И тут ни средств, ни сил, ни внимания жалеть не надо.

Нельзя сказать, что к нам плохо относятся или как-то нас ущемляют. К нам отношение ласковое, хорошее. И помощь есть, и содействие, но в то же время существует и такое несколько несерьезное отношение — как к игрушечному предприятию. Извините, мол, есть дела и поважнее, чем ваши. А пора уже понять, что наше дело очень важное.

Не случайно, видимо, на американском телевидении еженедельно идут многочасовые мультипликационные программы. Трудно себе даже представить, какая работает промышленность, чтобы бесперебойно заполнять все это время. А ведь неизвестно еще, как диснеевская мультипликация действовала и действует на сознание американских детей. Когда в очень, казалось бы, безобидной форме все время бьют по башке, по заду, выбивают зубы, расплющивают, когда зуботычина выглядит на экране просто милой подробностью, то, хотим мы того или нет, это уже социальная форма отношений между людьми, это — говорит экран — жизненно допустимо. И все это впитывается ребенком, что называется, с молоком матери.

У нас насилие как способ существования персонажей на экране начисто отсутствует. Может быть, мы даже перебираем в сторону излишней назидательности, правильности. Впрочем, я не знаю, перебираем ли? Сейчас я все чаще стал задумываться над тем, какие результаты дают наши фильмы. И прихожу к выводу, что советская мультипликация сделала очень много хорошего. Прежде всего тем, что она обращалась в первую очередь к детям, и, во-вторых, тем, что в ее основе всегда лежало благородное нравственное начало.

А. Х. Однако то, что нравится ребенку в четыре года, перестает привлекать его в десять. Ребенок растет, у него появляются новые интересы, его социальные и психологические связи с миром усложняются, начинаются первые мальчишеские драки и влюбленности, его тянет к приключениям и романтике, а мы продолжаем кормить его теми же цыплятами и козлятами, тем же нравоучительным сюсюканьем. Поэтому в этот период, как мне кажется, мультипликация начинает понемногу сдавать позиции, терять своего зрителя.

Б. С. Совершенно верно. У нас нет ни традиции, ни методологии, ни навыка в создании фильмов для подростков 12—16 лет. Мы делаем либо взрослую мультипликацию, либо уж совсем детскую. А вот приключения, научная фанстастика — да еще в доступной, неусложненной, увлекательной форме — это у нас пока плохо получается.

А. Х. Наверное, потому японские фильмы и заполняют эту брешь в нашем мультипликационном репертуаре...

6. Общ. пл. Мультипликация, телевидение, зритель

Б. С. Мы не понимаем сейчас одной вещи, которую обязаны понять. Во-первых, мы недооцениваем телевидение, а во-вторых, мультипликацию. А то, что они способны сделать вместе, мы не представляем вообще. Тут целый край непочатых возможностей, которые даже осмыслить сложновато. Мало того, что на телевидении могут быть еженедельные мультипликационные сериалы, мало того, что в обычную «живую» программу могут быть включены самые разнообразные мультзаставки, такие, к примеру, какие были перед каждым видом спорта на Олимпиаде (не все они получились одинаково удачно, но в целом себя оправдали), могут быть мультипликационные альманахи и даже передачи вроде «Кинопанорамы» или «Документального экрана», целиком посвященные мультфильмам, могут быть мультипликационная «Пионерская зорька», мультипликационные научно-познавательные передачи и даже чисто учебные программы для детей. Короче говоря, тут есть над чем подумать теоретикам и бойким сценаристам.

А. Х. Но будет ли экономически целесообразна такая широкая экспансия мультиплика-

ции на телеэкране? Диктора, живую передачу снять все-таки дешевле и легче, чем рисованную.

Б. С. Представьте себе диктора, читающего текст о политическом событии, и то же событие, разыгранное в ожившей карикатуре. Это несравнимые вещи по силе своего воздействия. Нам ведь важен прежде всего воспитательно-нравственный эффект, и если дорога к нему идет через оживление вообще и оживление рисунка в частности, то тут, наверное, затрат жалеть нельзя. Если, сидя в кинотеатре, зритель еще может смотреть этакую лирическую, растянутую мультипликацию, может вздремнуть и снова включиться в происходящее на экране, то у телевизора его надо увлекать поактивнее.

А. Х. А я думаю, напротив, что если фильм недостаточно увлекателен, чтобы втянуть аудиторию в состояние «некритической восприимчивости», то кинозритель, как правило, чувствует крайнее раздражение: в темном зале, среди чужих людей ему в таких случаях просто нечего делать. Зато дома у него всегда найдется, чем заняться и на что отвлечься, если фильм скучноват. Кроме того, телевизор дает чрезвычайно доступное и как бы даровое зрелище: не надо никуда идти, ехать, платить деньги за билет. Поэтому-то, очевидно, телезритель куда более терпелив и благожелателен, чем посетитель кинотеатра, он охотнее принимает длинные разговорные сцены, медленный, растянутый — с кинематографической точки зрения — ход событий.

Б. С. И все-таки, если уж ты делаешь что-нибудь для телевидения, то надо добиваться, чтобы зритель отставил свои дела в сторону и забыл о них до конца передачи. Когда показывали «Семнадцать мгновений весны», город действительно пустел — люди быстрее бежали с работы, чтобы усесться перед телевизором, и никто в это время не обедал. Конечно, у каждого зрителя свои излюбленные «блюда». Например, когда идет «Очевидное — невероятное», улицы не пустеют, но и у этой передачи есть своя устойчивая аудитория, свой зритель, который тоже отставляет тарелку в сторону и смотрит с увлечением. Поэтому однозначного вывода мы вряд ли добьемся, но для телережиссера, бесспорно, главная цель — приковать внимание зрителя к экрану телевизора. И если на телеэкране будут такие «стреляющие» мультипликации по проблемным вопросам, то, я думаю, мы достигнем этой цели. Вот, к примеру, идет передача из «9 студии», где наши уважаемые политические обозреватели говорят на самые захватывающие темы, но порой несколько суховато говорят, длинными периодами, и внимание чуточку слабеет. А если бы разбавить передачу мультвыстрелами, политическими шаржами, как бы она заиграла! Возможно ведь такое решение?

А. Х. Безусловно. Политическая карикатура является одним из старейших и популярнейших газетных жанров, и телевидение, которое во многих отношениях родственно массовой печати, могло бы продолжить и эту давнюю традицию нашей прессы.

Б. С. Увы! — телевизионная мультипликация еще только пытается выйти на свою дорогу; она очень бедна производственно — ни людей, ни площадей, ни подобающей техники пока нет. Ее еще нужно осознать как необходимость — именно телевизионную.

7. Кр. пл. «Алые паруса»

А. Х. До сих пор наш разговор о положении мультипликации на телевидении шел, так сказать, на общем плане. Каковы, однако, ваши личные взаимоотношения с телевидением?

Б. С. Сейчас я откомандирован на телевидение для работы над фильмом «Алые паруса». Кроме того, я выполняю обязанности художественного руководителя мультипликационной студии ЦТ.

А. Х. Интересно было бы узнать о вашей новой работе.

Б. С. Не преждевременно ли? Мы только что запустились в производство.

А. Х. Как раз пока вы еще не погрузились целиком в неизбежные производственные неурядицы, самое время, я думаю, обратиться к проблемам творческим.

Б. С. Что ж, может быть, вы и правы. Мы уже говорили об «эклерном» методе, и при-

шли к выводу, что подражать актеру, обводить актера нехорошо. Для фильма «Алые паруса», где лирический герой, как вы понимаете, имеет решающее значение, такой рисованный принц не годится. И для Асоль тоже. Хочется сохранить всю тонкость актерской нюансировки и в то же время не выходить из границ рисованного фильма, чтобы фон был как на хорошей иллюстрации или гравюре. Что обычно делают в подобных случаях в кино и на телевидении? Снимается актер, а за ним фанерка с нарисованным домиком, столиком и солнышком. В кино это делается при помощи рирпроекции, а на телевидении — хромокея. Это очень милый условный прием, и какое-то время нормальный, живой актер на рисованном фоне может казаться забавным, но настоящей органики в этом все-таки нет. В «Алых парусах» мы хотим попробовать не рисунок приближать к актеру, а наоборот, актера приблизить к рисунку. Вы, наверное, видели современную фотографику, которой сегодня доступны любые трансформации изображения. Из обычного снимка она делает и гравюру, и пастель, и живопись, и соляризацию, и изогелий. Когда смотришь на это богатство, то становится немного жалко кинематограф, в котором эти достижения почти не отражаются.

А. Х. Но эти эффекты все же весьма специфичны, и применение их, на мой взгляд, довольно ограниченно.

Б. С. Специфичны? Так кажется по инерции. Когда я разговаривал по этому поводу с одним из опытнейших комбинаторов на «Мосфильме», он сказал: «Очень мило. Вы снимете такого «гравюрного» актера, и он будет прекрасно выглядеть на страницах фотожурнала. Но попробуйте его сдвинуть, и все превратится в кашу из черных и белых пятен». Чтобы разрешить эти сомнения, пришлось сделать пробный ролик. И оказалось — никакой каши! Наоборот, даже какая-то новая эстетика появилась в таком изображении.

А. Х. Если я правильно понял, вы усиливаете контраст между светом и тенью, черным и белым и, снимая таким образом объем, «уплощаете» человеческие фигуры?

Б. С. Совершенно верно. В кино этот эффект достигается очень сложными лабораторными процессами, а на телевидении делается при помощи электроники, одним движением ручки. Поэтому я и решил снимать «Алые паруса» на телевидении. И если таким способом снятый актер будет положен на стилистически соответствующий ему рисованный, гравюрный фон, то мы получим новое качество киноизображения. Это уже не актер, но что-то близкое к рисунку. В этом идея и заключается.

Я и раньше снимал живого актера вместе с мультипликационными героями. Был у меня такой не слишком удачный четырехчастевый фильм «Только не сейчас». Там был живой мальчик, который путешествовал во времени, из нормальной современной школы попадал сначала в каменный век, потом в старую гимназию, потом в будущее, такой шуточный фильм, где были сделаны комбинированные съемки высокого класса, их блистательно провел безвременно умерший оператор И. Фелицин. В этом фильме рисованный динозавр пожирал живого мальчика, потом мальчик дрался с городовыми, и рисованный палач хотел отрубить ему голову — в общем по трюковой стороне все было очень занятно. Одна только была серьезная промашка: оказалось, что создание трюка требует точного расчета и жесткой драматургии. Мы-то думали, что зритель ахнет и придет в восторг, а он почему-то не ахнул. Рисованный динозавр пожирает живого мальчика — ну, и что? — эти киношники все могут. Значит, нужно было все эти трюки как-то готовить и очень точно выстраивать, потому что голым трюком теперь не удивишь и, самое главное, не порадуешь. И мне сейчас хочется не удивить зрителя, а именно порадовать. Я хочу эмоциональный строй фильма перевести в его изобразительный ряд. Там, где требуется по сути происходящего жесткая трагедийность, там — гравюра, где мечта, там — акварель, пастель, чтобы не только музыка окрашивала действие, но и стилистика самого изображения.

У нас фильм экспериментальный, никто не знает, что из всего этого получится, но у меня такое ощущение, что мы стоим на краю

ямы, в которой сундук, набитый драгоценностями. Вчера художник фильма А. Опарин принес свой эскиз — нормальную живопись, поставил, техники начали крутить свои ручки, и из этого эскиза получились Мазереель, Леонардо, Моне. Монохромный, цветной, соляризованный — все что угодно. Но они еще толком не знают, что какая ручка делает, и нащупывают все полуинтуитивно. Получилось, а потом не могут вспомнить, почему получилось. Эти ручки еще гвоздем надо приколачивать. Мне вообще кажется, что мы все больше отстаем от возможностей новой техники. В мультипликации начинается настоящая революция, и эта революция принимает все более ощутимый характер, вовлекает в свою орбиту все больше новых технических средств: компьютеры, видеокассеты, видеодиски, голографию. Недалеко, наверное, то время, когда рисовать будут при помощи клавиш. Так что надо об этом думать уже сейчас и, как говорил Эйзенштейн, «готовить место в сознании для исхода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой небывалой эстетики».

8. Общ. пл. Искусство грядущего

А. Х. Пора уже подводить итоги нашего разговора, и поэтому я снова хочу вернуться к теме «мультипликация и проблема зрителя».

Б. С. Мы не менее серьезно, чем игровое кино, заняты вопросами доходчивости, коммуникативности, но наш интерес к зрителю носит более что ли «бескорыстный» характер. Дело в том, что у нас нет возможности обсчитывать кассу, так как все наши фильмы объединяются в сборную программу. Вообще мультипликация с точки зрения ее коммерческих параметров у нас еще не исследовалась.

А. Х. Так что вы, наверное, не можете сказать, какой из ваших фильмов имел наибольший успех у зрителей?

Б. С. Поскольку у нас нет подсчета кассовых сборов, остается вести счет рукопожатиям. По этому счету первое место среди моих фильмов занимает, пожалуй, «Карлсон».

А. Х. А в чем, по-вашему, секрет его популярности?

Б. С. Прежде всего, по-видимому, в том, что фильм смешной. Но не только. Астрид Линдгрен — мудрейшая женщина — сумела найти в своей книге тонкий сплав мечты, юмора и грусти, и все это в непринужденной, простой и веселой форме, близкой и ребенку, и взрослому.

Что же касается общей формулы зрительского успеха, то я не берусь ее вычислять. Мы с вами говорили о картинах «Ну, погоди!» и «Сказка сказок», и мне кажется, что массовый успех первой модели не отменяет значения второй и тем более третьей и четвертой. Если в мультипликации не будет этих полярных точек, ее движение может совсем остановиться, ведь сегодняшние эксперименты — это завтрашние пути к массовому зрителю.

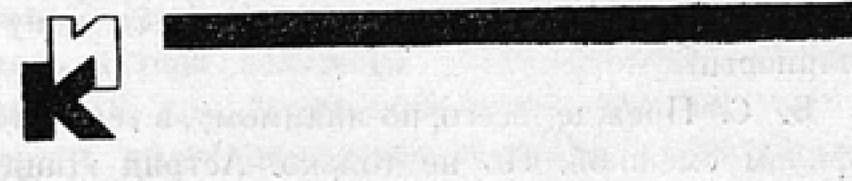
Я не устаю вспоминать прекрасные слова поэта Вадима Шефнера, который посвятил одно из своих стихотворений мультипликации:

Искусство грядущего, ты, как дитя на рассвете,
Наставника ждешь. И провижу я кинокартины,
Где гений карает пороки и чтит добродетель,
Шекспира с Рембрандтом сливая в себе воедино.

А. Х. Мне кажется, Шефнер очень обязал мультипликаторов этими стихами.

Б. С. Обязал. И похоже, что эти обязательства можно реализовать.

В подготовке материалов номера принимали участие Т. Сергеенко и К. Щербакова.



Игорь Беляев

Спектакль без актера

Записки режиссера документальных телефильмов

Доморощенное кино

Кажется, это было вчера. А на самом деле — двадцать пять лет назад.

Однажды мне позвонил приятель и сказал:

— Приходи. Есть дело...

Мы вместе окончили недавно университет, и оба не знали, как жить дальше. Он пошел на телевидение, в спортивную редакцию, я — на студию научно-популярных фильмов помрежем.

— Нужен сюжет в тележурнал «Физкультура и спорт». Можешь? Камеры нет, пленки тоже. Проявлять негде, монтировать тоже. Но у вас на студии есть Дима Гасюк...

Гасюк работал тогда ассистентом оператора. У него были какие-то куски пленки и маленькая камера с пружинным мотором. У меня было горячее желание попробовать себя в деле. И скоро мы с Димой уже дежурили в Лужниках, снимая строителей будущего стадиона.

Сняли, проявили, смонтировали. Я написал текст.

Во втором номере новоиспеченного тележурнала наш сюжет прошел «по-живому». То есть диктор читал прямо из студии, музыку запускали с магнитофона. В общем, ничего особенного.

Но тогда это показалось чудом. Свое телекино!

Это было вообще удивительное время. 1956 год.

Передачи шли через день. Смотрели все. Радовались друг другу в каждой передаче. Всех знали наперечет. В буфете кормили в долг. На Шаболовку прибывало неудачников. Неудачники в театре, в кино, в музыке... Неудачники в искусстве, неудачники в науке... Просто так неудачники... Они шли на телевидение и вскоре обретали там веру в себя и в Телевидение.

О телефильме никто и не думал. Слова-то такого еще не было. По ночам в студии снимали с одной точки концертные номера. На киностудиях попробовали приспособить для телевидения несколько театральных спектаклей. И это все.

Но эфир уже проснулся и просил есть. В домах без отдыху горели КВНы. Телевизионный экран был немногим больше спичечного коробка. Но люди уже не могли от него оторваться.

Время от времени из большого кино заглядывали на телевидение кинематографисты. Стесняясь друг друга, подрабатывали. Но жить за счет редких набегов «варягов» из кино телевидение уже не могло.

И скоро через проходную на Шаболовке прошел первый профессиональный отряд кинооператоров, недавних выпускников киноинститута. С этого-то и началась настоящая история телекино. Появились первые узкие камеры. Заработала списанная откуда-то проявочная машина в подвале. Снимали на узкую негативную пленку. Она и шла в эфир, обращаясь в позитив электронным способом. Вот уж, действительно, первые монтажеры не ведали, что творили. Но дело потихоньку двигалось. Никто тогда и представить себе не мог его будущие масштабы. О специфике телевидения речи еще не было. Авторы учились ви-

---

Главы из книги.

сать три слова на метр пленки. Старались хоть как-то походить на нормальное кино. Удавалось редко. Зато «америки» открывались ежедневно. Надо было еще овладеть начальной грамотой.

Приближался Всемирный фестиваль молодежи в Москве. Один из руководителей вещания собрал всех в студию (всех — это значит человек пятьдесят) и озадачил:

— Засеките побольше кадров, а там разберемся.

Мы вздрогнули, но подчинились.

На фестивале поработали вволю.

Делать документальные сюжеты — наука небольшая. Особенно при тогдашнем уровне требований. По существу это было любительское кино с соблюдением азбучных истин. Форму набираешь быстро. Оглянуться не успел, а уже ходишь по телестудии в мастерах.

В документальном кино вообще, как в спорте, — сначала результаты растут быстро-быстро, пока не подберешься к какому-то пределу. А вот там уже каждый новый шажок, каждый сантиметр, каждый грамм, каждая секунда даются с большим трудом.

Стать кинолюбителем можно через час после того, как ты взял в руки киноаппарат. Чтобы сделать документальную картину, как я теперь понимаю, нужны мучительные поиски, напряжение всех душевных и физических сил и еще... случай.

Проходят действительно годы, прежде чем удается понять разницу между монтажной склейкой и настоящим монтажным соединением, между комментированием изображения и настоящим кинословом, между логической последовательностью и сюжетом, между кинокадром и кинообразом. От кинокадра к кинообразу — дистанция огромного размера. Но понимаешь это годы спустя.

А сначала тебе все кажется таким легким...

...Я пошел в кино, когда по-настоящему любил Театр. Пришел на телевидение, когда любил Кино. А документальным фильмом стал заниматься, когда уже любил Телевидение.

Вот какая вышла история...

Телевидение привыкло жить одним днем. Не заглядывая далеко вперед. И не оглядываясь.

Между тем приходят новые люди и начинают изобретать все заново. На старте уходят силы и время. А жаль. Ведь надо двигаться дальше.



И. Беляев на съемках

И вот я решился пересмотреть свои старые картины, перечитать статьи и записные книжки, кое-что вспомнить. Я не историк. И это, собственно, не история — скорее личная биография. По случаю она совпала в какой-то части с моментом становления телевизионного документального кино. У другого «коренного жителя» телевидения будет другая, вероятно, история. Но где-то все линии сходятся...

«Разговорный» фильм

В начале шестидесятых мы все на телевидении буквально заболели синхронной камерой.

Нет, и раньше, конечно, снимали «со звуком». Но все это было как-то не принципиально. Вроде бы вставные номера.

Да и в Большом Кино документалисты упрямо разговаривали на языке Великого Немого.

Вертов несколько лет назад незаметно ушел из жизни. Его замечательный опыт громко еще никто не вспоминал.

И вот наши телевизионные герои заговорили с экрана не только в прямых передачах, но и на пленке. Это случилось прежде всего потому, что на студии появились легкие репортажные камеры с автономным питанием и портативным магнитофоном.

Теперь малая подвижная киногруппа могла работать где угодно — в поле, на корабле, в самолете... Пожалуйста! Только бы люди говорили...

Но «люди» сначала говорили худо — ой как худо! По заранее написанному и отредактированному тексту, оловянно уставясь в камеру, набычившись или вконец растерявшись.

Ничего не попишешь, вздыхали на студии, он (она) человек, конечно, уважаемый, знающий, умный, но... не умеет говорить.

Дело было не в людях. Дело было в нас. Наша камера еще не научилась слушать.

И все-таки к синхронным съемкам потянулись. В статье «Разговорный фильм», напечатанной в журнале «Советское радио и телевидение», я тогда так объяснял это:

«Мы живем в мире стандартных вещей, носим стандартные платья, обставляемся стандартной мебелью. Вещи перестали в достаточной степени характеризовать внутренний облик человека. Вещи стали похожими, а люди, к счастью, нет. Но как начертать портрет, если лицо человека иногда не отражает его внутреннего мира? Через поступки? Через детали поведения? Да, безусловно. Но еще и через слово. Слово — лучший проводник во внутренний мир человека. Конечно, если это слово не взято напрокат, не прочитано по бумажке, а выражает подлинную сущность человека. Поиски такого слова, которое несет настроение и выражает характер героя, представляют собой основную проблему при работе синхронной камерой.

Конечно, синхронная камера может применяться в самых разных случаях, особенно на телевидении. Но главную перспективу синхронной камеры я вижу в съемках «разговорных» фильмов, где может быть осуществлена попытка создания документального образа через слово. В этом случае слово может иметь характер зрелища и притом чрезвычайно интересного. Я имею в виду не только то, что говорит человек, но и то, как он это говорит.

●

Новую технику обкатываем в телевизионных очерках. Сперва робко, но кое-что получается. Молодежной редакции требуется сибирский Академгородок.

Едем с оператором Николаем Кепко, звукооператором Юрой Бенделем... Сценария нет. Мыслей тоже.

Ходим-бродим по тенистым дорожкам милого на вид городка, с любопытством поглядываем на задумчивых интеллигентных людей, которые утром сбегаются в институт, к вечеру разбегаются по отдельным квартирам.

Чувствуем себя неловко. Какие-то мы здесь чужеродные. Отправиться по институтам? Там люди заняты сложными научными проблемами. С ходу разобраться в этом деле нельзя.

Да, такой город приступом не возьмешь. А для серьезной осады времени нет. Всего сроку дано десять дней, очерк же требуется минут на двадцать.

Все, что мы видим, укладывается в пустяковый информационный сюжет. А это никому не нужно. Пропадаем!

Не пропали. Придумали прием. Пусть Академгородок сам о себе рассказывает.

Как? Очень просто. Снимаем интервью с основными представителями здешнего народонаселения.

Слово академику!

Слово членкору!!

Слово старшему научному сотруднику!!!

Слово младшему!!!

— Ну, и что это будет? О чем они будут говорить?

— Давай спросим у них, что бы они сняли в очерке, если бы оказались на нашем месте?

— ???

Подбираем кандидатуры для интервью так, чтобы были люди разных специальностей. Это тоже в какой-то степени должно характеризовать город. Встречаемся в условленных местах и задаем свой коронный вопрос. Люди улыбаются.

Мы тоже улыбаемся и... включаем камеру. Одни просят время на обдумывание, другие говорят с ходу. Работаем быстро. Кое-что подснимаем «немой» камерой.

Через несколько дней в Москве сажусь за монтажный стол. Назвали: «Город рассказывает о себе». Получилась забавная картина. С одной стороны, есть представление о городе, с другой — на экране как-то проработались люди. Причем вот что интересно. Те, кто отвечали сразу, получились сочнее. Может быть, их ответы менее информативны, но зато в них есть что-то такое... Что? Острота эмоций? Процесс размышления? Характер?

Во всяком случае на экране я замечаю теперь в людях то, что было мне неизвестно на съемочной площадке. Уверенности пока нет. Есть предчувствие возможности работать по-новому.

Неожиданные интервью...

Неподготовленное интервью.

Синхронный репортаж.

Да, репортаж!

Со временем я откажусь от репортажа. Фильм, сделанный по первому впечатлению, покажется мне наивной игрушкой. А само намерение вылепить образ на основании шапочного знакомства — профанацией киноискусства. Захочется подлинного исследования, захочется художественного конструирования экранных документов.

Вероятно, каждый документалист должен пережить свой репортажный период, когда невольно отдаешься восхищению перед тем, как живая жизнь выходит на экран. Без этой детской веры в возможность чуда — проекции жизни на экран — не рождается кинематографист.

Потом приходишь к отрезвляющей истине, что трансляция жизни — это еще не создание образа. А репортаж — всего лишь один из методов съемки, то есть добычи материала. Когда утолишь естественную жажду всякого документалиста по реальной, а не выдуманной действительности, когда устанешь от внешнего правдоподобия, обязательно захочется большой правды, правды настоящего искусства.

А пока мы все счастливы, счастливы открытием для себя нового звукового кино. Счастливы тем, что на экране появились живые люди.

Репортаж! Это — как откровение. Как побег из душной комнаты на свежий ветер. Живая жизнь вместо запланированных схем!

Мы осваиваем репортаж заново. Это было чудное мгновенье. Съемки стали праздником. Вот когда показалось, что мы можем все, как в художественном кино. Нет, лучше! Естественнее! Репортажем заболели все.

То же случилось и в Большом Кино. Но мы на телевидении переживали второе рождение синхронного репортажа острее. По нескольким причинам. Прежде всего, к тому времени у нас появилась та самая техника, о которой мечтал Вертов: портативная синхронная камера для 16-мм пленки, удобный и легкий магнитофон, длиннофокусная оптика.

Правда, еще путаются провода на съемочной площадке, нет подходящих микрофонов и хорошей пленки. Но все-таки это уже новые условия игры.

Однако дело было не только в технике. Дело было в умонастроении тех лет. С глаз спала пелена. Убрали шоры. Захотелось не выдумывать жизнь, а изучать ее. Старые мо-

дели отработали. А для того, чтобы выстроить новые, надо было накопить материал. Надо было провести серию чистых опытов, без рецептов и гипотез, полагаясь только на живую действительность. Надо было без опаски войти в жизненный поток и плыть. Тут как раз и годился более всего синхронный репортаж.

И еще одно немаловажное обстоятельство. Синхронный репортаж по своей фактуре был близок к прямому телевидению.

У телекритиков родилось убеждение: документальный кинофильм строится на эстетических нормах немого кинематографа. Документальный телефильм — явление звукового кино.

И так все сразу стало ясно и понятно. Несколько разочаровывало только то, что кинодокументалисты тоже схватились за синхронную камеру и объявили репортаж генеральным направлением своей работы.

Почудилось, что вот-вот в руках у нас окажется Синяя Птица.

А уж за ней стоит лететь хоть на край света. И я лечу на Сахалин.

Это было в 1964 году.

Сахалинский характер

...С моря, издали, кажется, будто стадо диковинных мамонтов сбилось на водопой. Ни в Крыму, ни на Кавказе гор таких нет, нет и такого моря. Озверелые волны с разных сторон кидаются на берег. И земля вздрагивает каждый раз в такт мощным вздохам океана.

Бесчеловечный океан!

Безжизненная земля!

Но вот белое пятнышко на черной скале постепенно увеличивается, оборачиваясь вдруг каменным маяком. Это и есть мыс Елизаветы — самая северная точка Сахалина...

Так должен начинаться наш фильм.

В действительности мы прилетели в Южно-Сахалинск, потом добрались до Охи, долго уговаривались в аэропорту, чтобы нас «забрали» на Елизавету.

Но все это остается за кадром. Слишком прозаично (для той поры!). Путешествие наше должно начаться романтически.

И вот мы летим на «МИ-1», сжавшись втроем на узком сиденье за спиной вертолетчика. Киногруппа в минимальном составе: Аркадий Едидович — оператор, Анатолий Грибов — звукооператор и я на роли сценариста, репортера и режиссера.

По правилам «МИ-1» берет только троих. Другой вертолет на мыс Елизаветы не летит — сесть негде. А мы сократить свою численность уже не можем. Прогрессивная идея о соединении всех специальностей в одном лице еще не родилась. Так что Аркадий будет снимать, Толя записывать звук, а я — работать в кадре.

Два часа добираемся до оторванного от всего мира кусочка Сахалина. Садимся у подножия высоченной скалы на крохотную береговую полоску.

Сейчас наша стрекоза улетит обратно. Еще смоет нас, чего доброго, — с океаном шутки плохи. Не улетай, пожалуйста, милая!

Это мы про себя так думаем.

Сверху уже бежит какой-то парень, кричит, руками машет...

Вертолет подпрыгивает и уносится в сторону моря. Мы остаемся снимать.

Что снимать? Кого снимать? Как снимать? Пока не ясно. Ладно. Сейчас разберемся.

Настоящего сценария у нас, конечно, нет. Есть, так сказать, общий замысел. И еще — «железные» принципы. О них мы договорились заранее и собирались им следовать во что бы то ни стало.

Наш фильм будет кинопутешествием. От самой северной точки острова до самой южной. Но это чисто внешняя сторона дела. Фабула. По существу это будет путешествие от человека к человеку. Таков сюжет. Люди должны быть характерны для того места действия, где мы будем находиться. Техника — в основном синхронные интервью. По возможности обойтись без инсценировок. Это должен быть репортаж.

Но субъективный репортаж. На особые события мы не рассчитываем. Будем снимать обыденность. Руководствоваться личным впечатлением. Не скрывать, что это первое впечатление, а, наоборот, подчеркивать. Значит,

рассказ от первого лица. Значит, я сам и в кадре и за кадром. Случайные встречи на дорогах. Намеренно не собираем материал заранее, рассчитывая на более острое восприятие действительности. Наш материал — наши впечатления.

И все-таки нельзя сказать, что я не готовился к Сахалину. Только это была подготовка особого рода. Я прислушивался к себе. В этот момент я в ссоре с самим собой и со всем привычным окружением. Мне кажется, что я живу не так и все вокруг живут не так. Заедает быт. Наши мысли вялы, наши движения скованны. Живем без физического и нравственного напряжения, а потому несчастливы. Хочу другой жизни. Хочу других людей.

Вот этот не объявленный во всеуслышание постулат определил, пожалуй, и выбор героев, и ту меру заинтересованности, с которой я ожидал встречи с сахалинцами.

Я шел «от себя». Пишу это к тому, что и сегодня глубоко убежден: режиссер — это, конечно, должность, предусмотренная штатным расписанием, это, конечно, многосложное ремесло, но еще и... особое состояние души. Без этого состояния фильм сложить можно, и вполне даже удачный, мастерский! Но картину сделать нельзя.

Кстати, кто-то, когда-то, на заре экранного искусства, выдумал же такое слово — кинокартина! И теперь оно бытует в народе. В теоретических трактатах фильм и кинокартина — синонимы. Не знаю. Для меня все-таки фильм — понятие больше производственное или техническое. А картина... это другое. Это результат творчества. Значит, вещь редкая и особая. Фильмов мы все сделали много. А картины получались отнюдь не всегда.

Тае Бусыгиной — двадцать два. Окончила школу метеорологов. Вышла замуж. Вместе с мужем приехала сюда год назад. Весной мужа призвали в армию, а Тая осталась здесь ждать одна. Одна... Оглядываемся: вот океан, ветра в три погибели согнули чахлые березки, на сотни километров вокруг никакого жилья. И молоденькая, такая вся городская девушка. Жутковато, наверное. А Тая носится по своей площадке, записывает температуру, силу ветра, влажность воздуха как ни в чем не бывало. Такая веселая, озорная... Пытаемся понять. Вероятно, ощущение постоянного преодоления рождает чувство гордости, ловкость, уверенность в себе. Характер! В общем, девушка нам очень нравится.

Решаемся снимать свое первое синхронное интервью. Договариваемся о том, как работать. Я начинаю разговор, потом, перед тем как задать нужный вопрос, даю сигнал рукой... Или вот лучше говорю какое-нибудь слово. Звукооператор сразу включается и сигналит оператору.

Какое слово, чтобы оно было заметно в контексте всего разговора? Скажем... «елки зеленые». Говорю, говорю, а потом вдруг вставляю «елки зеленые». Это значит — мотор, начали!

Первая съемка — первое противоречие. Для синхронного интервью оператору хочется выбрать выигрышный фон. Кругом действительно великолепный пейзаж — горы, океан. Но у звукооператора другая забота. На открытых пространствах ветер задувает в микрофон. Чистую запись сделать нельзя. Надо искать тихое место.

У меня пока нет никакого представления, как надо выбирать место действия. Слушаемся звукооператора. Находим тихую лощинку с бревнышками. Оператор чуть не плачет: никакого «фона».

Зовем Таю. Вхожу в кадр. Говорю свои «елки зеленые». Снимаем.

— Что тебя заставило приехать сюда, на Сахалин?

— Сама не знаю, с чего приехала. Просто мечтала здесь побывать еще в школе. Говорили, тут жить нельзя. И мне самой хотелось посмотреть. Вот и приехала.

— Ну и как тебе здесь понравилось?

— Очень понравилось. Здесь можно жить, работать, отдыхать.

(Разговор идет натужный, неловкий. Девушка ведет себя как-то скованно. Что делать, я не знаю. Может, зря мы забрались на эти бревнышки?)

— А как вы тут отдыхаете?

— Ходим по ягоды. Ягод здесь очень мно-

го. Рябина крупная, сладкая. Рыбачим.

— Любишь рыбачить?

— Люблю.

— А охотиться?

— Тоже люблю.

— А вдруг медведь?

— Медведи зимой отсюда уходят, а летом мы в море рыбачим.

— А если шторм, не страшно?

— И в шторм. Я два раза в шторм попадала. Страшно, но куда денешься?

Сегодня такого рода интервью стало обычным явлением на телевидении. А для нас тогда включение этого простого разговора в документальный фильм было целым событием. Причем событием, сразу поставившим перед всей группой массу вопросов, на которые не сразу нашлись ответы. Как, например, выбирать место для синхронных интервью? Что делать, чтобы герой чувствовал себя естественно? Какие задавать вопросы, как их задавать и, вообще, как вести себя в кадре?

Уходим со съемочной площадки в полной растерянности. Ощущение, что ничего не получилось. Потом, на монтажном столе, обнаруживаем вещи, не запомнившиеся во время съемки.

— Вот эту фразу она сказала хорошо. Молчит? Смотри, получилась выразительная пауза. И потом, когда она сказала: «Куда денешься?» — она так улыбнулась. Вот это главное — именно эта пауза и эта улыбка.

Образ? Нет, слишком сильное слово. Но какое-то открытие человека случилось. Живой человек на экране!

●

Путешествуя по Сахалину, а потом и по тюменскому Северу, и по Ангаре, — всюду я искал «своих» героев. И более того, искал «свои» ответы на «свои» вопросы. Я понимаю, что в этом случае складывалась субъективная картина. Кто-то, возможно, решит, что в этом слабость моих репортажей.

Но я до сих пор, откровенно говоря, убежден, что имеет смысл путешествовать не столько ради открытия новых земель, сколько в поисках самого себя. Во всяком случае, такой подход к делу часто приносит нам удачу.

Настроившись на волну романтических встреч с людьми счастливыми, живущими в постоянном борении с трудностями, мы легко выходили на личность, на характер.

Строго говоря, мы снимали, конечно, не характеры. Характеры не даются кавалерийскими наскоками. Мы искали и складывали в нашем фильме пока только отдельные, легко уловимые черточки характеров. Мы опирались на типажи.

Для документалиста типаж — это та степень характерности, когда судьба героя и его взгляды обрели внешнюю форму, воплощены в рисунке поведения и манере речи. В таком случае документалисту уже не приходится заниматься долгой и сложной работой — лепкой характера. Достаточно лишь умело зафиксировать на пленке то, что видно окружающим и заметно с первого взгляда.

А как было нам поступать иначе? Мы вели репортаж. Работали по свежему впечатлению. Доверяли и отдавались полностью этому впечатлению.

И сегодня я думаю, что чисто рационально вычислить типаж нельзя. На него надо настроиться. Открытие типажа — это результат того нервного напряжения, которое в другом деле именуется вдохновением. Но не будем объяснять нашу работу таким высоким словом.

Во всяком случае каждый день во время путешествия я дохожу до белого каления, только бы получить поярче, покрасочнее эту моментальную фотокарточку окружающего нас мира.

Конечно, типаж — наиболее простой и легкий подступ к образу. Подступ вполне естественный в тех условиях, когда мы оказались по существу первооткрывателями новых земель для телеэкрана. Но такой путь таит в себе опасность заселить фильм стереотипами. Впрочем, в путешествии по Сахалину мы еще не задумывались над этим. Нам казалось, что мы открываем подлинные характеры и строим образы. Нас укрепил в этих мыслях отснятый материал, когда мы обнаружили, что на экране «другое» документальное телекино, не похожее на обычную для того времени кинодокументалистику.

Записать синхронное интервью на бумаге нельзя. Тут играют интонация, пауза, жест, улыбка, выражение глаз. В синхронном интервью происходит (или не происходит!) сложнейшее слияние пластики и звука. Синхронные интервью надо смотреть, иначе не было бы смысла их снимать. Поэтому я не стану пересказывать наши киновстречи на Сахалине, в результате которых на экране сложился коллективный портрет добрых, смелых и чистых людей. Конечно, это были не завершенные портреты — это были романтические эскизы.

Нашими героями стали геологи, нефтяники, рыбаки, лесники, строители, ученые и водители южносахалинского такси. Некая «модель» населения этого удивительного края была набрана.

Фильм не распадался на отдельные кусочки. На монтажном столе сложилась цельная картина. Я думаю, что цельность была обеспечена единым настроением, которое владело всеми нами на протяжении путешествия. Мы удивлялись, радовались каждой встрече, искренне восхищались людьми, которых избрали своими героями.

Для удобства зрительского восприятия фильм разделили на три серии по географическому признаку: Северный, Средний и Южный Сахалин. Три дня из вечера в вечер зритель мог знакомиться с нашим кинорепортажем.

Критика приняла этот первый опыт многосерийного фильма-интервью весьма доброжелательно. В среде телевизионных кинематографистов работа вызвала споры. Многие, в основном кинооператоры, говорили о том, что экранные интервью разрушают пластику и динамику кинематографа.

Во всяком случае надо было обдумать принципы своей работы. Кое-что было ясно уже исходя из первого опыта.

●

Основа будущего фильма — синхронное интервью — заранее неизвестна. Конечно, можно написать тексты и раздать героям. Но это будет профанацией «разговорного» фильма — бессмысленной и бесполезной, если речь идет о действительно серьезной работе по раскрытию характеров реальных людей.

Но как же в таком случае писать сценарий, да и нужна ли вообще предварительная литературная работа для такого фильма?

По-моему, литературный сценарий фильма-интервью необходим, и готовить его следует особенно тщательно. Помимо общей схемы построения, сценарий фильма-интервью должен содержать подробнейшую характеристику документальных героев и индивидуального приема, который поможет разобраться в человеке перед камерой. Здесь все имеет значение: и место интервью, и время, и система вопросов, и настроение, и характер комментатора. Сценарий должен заключать в себе план «атаки» на собеседника... Натуры рациональные раскрываются ярче, когда у них есть время продумать ответ, а натуры эмоциональные проявляют себя тем полнее, чем неожиданнее условия съемки.

Сложная задача и у оператора «разговорного» фильма. Он должен проникнуться сознанием, что снимает слово, и подчинить всю технику этой цели. В основном приходится пользоваться длиннофокусной оптикой, которая позволяет максимально удалять камеру от собеседников, чтобы она не действовала им на нервы. Изощренность ракурсов, световых решений противопоказана «разговорным» фильмам. В некоторых случаях ради слова приходится жертвовать живописностью кадра и даже композицией. Никто этого не заметит, если погоня за словом увенчалась успехом...

●

В разных местах я делал кинорепортажи о первостроителях и первопроходцах: Качканар, Академгородок, Нижнекамск, Конаково, Хребтовая, Усть-Илим... Все эти работы — для молодежной редакции Центрального телевидения. Значит, адрес аудитории был мне задан.

Разговор по душам с молодежью — я так определял для себя существо всех этих путешествий.

В городе мне иногда казалось, что кругом живут какие-то недопроявленные люди. И я уезжал на Восток, на Север в поисках цельных характеров и настоящей жизни.

Ученые пишут об акселерации. А мне казалось, что мое поколение до сорока ходит в коротких штанишках.

Что это? Выхлоп НТР? Послевоенная усталость?

Не знаю.

Я шел к геологам, рыбакам, шахтерам. Всюду искал то состояние, которое позволяет человеку быть единым и перед собой, и перед людьми.

Так снимались все мои репортажные фильмы. Цельность моих героев предопределялась собственной неслаженностью. Они были мое желание.

Репортажные фильмы дали мне очень много. Они приучили легко и быстро ориентироваться в новой обстановке. Привили вкус к бытописанию. Но главное — научили общению с людьми в присутствии камеры.

И вдруг я почувствовал, что репортажи уже не доставляют мне радости, как вначале. Видно, надоело черпать с поверхности факта. А как забираться вглубь, я не знал.

В этот момент и подоспела работа над «Летописью полувека».

Я выбрал сорок шестой год.

Мирное время

Почему я выбрал сорок шестой?

Это был «мой» год. По какому-то внутреннему настрою.

Год, еще наполненный переживаниями только что окончившейся войны. Год, открывающий новое время. Самый противоречивый, выплеснувший наружу всю разноголосицу бытия, где все рядом, все вместе — радость и горе, ложь и правда, война и мир...

Кроме того, это время было в моей памяти, в моих ощущениях. Это была уже моя личная история. Значит, я мог решиться строить образ времени.

Конечно, построить свой образ на «чужой» хронике — задача тяжкая, может быть, до конца не решаемая. Но пробовать можно.

Сначала я стал рассматривать хронику года в уже сложившейся манере «летописи» — сюжет за сюжетом. Потом (на монтажном столе) не на кинокорости, а кадрик за кадриком. И вот тут-то и открылся неизвестный, неиспользованный еще материал. Кадрики, порой случайно, может быть, против воли их авторов закравшиеся в сюжеты, вскрывали время изнутри, проходили трудные для тех лет редакторские барьеры.

Я с удивлением рассматривал выражение лиц людей, невидимое в монтажной фразе, но такое ясное в одном кадре. Я разглядывал современников глаза в глаза. Второстепенные перебивки (как это было с футбольным репортажем) становились порой главным материалом для строительства эпизода в фильме.

Разбирая кадрики новогоднего сюжета, я и обнаружил своего клоуна.

У него была веселая маска и грустные глаза. И еще: он играл на трофейной губной гармошке... Мне показалось, что он смотрит на меня с того конца времени, хочет сказать что-то важное и не может.

Я хотел представить кинофакты в двух измерениях — как они подавались современникам и как выглядят с позиции наших дней.

Поэтому звучали голоса радиодикторов того времени, читающих тексты того времени. Мужской и женский голос.

Я хотел показать то, во что я действительно верил. И то, во что я не верил никогда.

И здесь мне помогла музыка и мой клоун.

При этом хотелось, чтобы все компоненты шли не параллельно друг другу, а во взаимодействии. Тогда, мне казалось, и явится объемное, образное представление времени.

Мне нужно было показать не только то, что я видел, но и то, что я думал. Это была попытка исповеди. Как ни странно это звучит в применении к монтажному фильму.

Актер И. М. Москвин (спектакль «Царь Федор Иоаннович») в картине говорит такие слова: «Когда меж тем, что бело иль черно, избрать я должен, я не обманусь. Тут мудрости не надо... Тут по совести приходится лишь делать». Эти слова, произнесенные в том году великим артистом в последний раз, стали определяющими для фильма и в пластическом решении, и в нравственном смысле.

По характеру художественного решения «Сорок шестой» — монтаж символов.

Я брал документ, выделял какой-то ведущий, с моей точки зрения, признак, укрупнял его

всеми средствами и вводил в мозаику картины. Подчеркивал символику звуком или словом, иногда просто останавливал изображение.

Действие, движение в этом случае давала композиция.

В композиции образно решаемой вещи должен быть определенный структурный принцип. В данном случае это был принцип противостояния.

Все эпизоды сложены таким образом, что они в монтажной схеме друг другу противопоставлены. Причем противостояние идет по всем линиям. Белое и черное, доброе и злое, смешное и горькое. В контрапункте часто находятся музыка и изображение, изображение и слово.

Внутри эпизода — мягкая стыковка кадров, обеспечивающая единство движения. Между эпизодами — жесткий стык. Монтаж-столкновение. Монтаж-противоборство. И в изображении, и в звуке. Представляю объект как бы с лица и с изнанки.

В трагические минуты звучит бравурный марш. В разгар веселья слышна унылая губная гармошка...

На этой картине я понял всю важность конструктивных решений. Даже так: вне конструкции нельзя построить образ. В искусстве — как в жизни. Сложные организмы нуждаются в твердой скелетной опоре.

●

«Сорок шестой» — монтажный фильм. И все-таки в нем я высказался более полно, чем в сделанных до той поры съемочных картинах.

После «Летописи полувека» образовался «Экран».

Телевидение давно мечтало о собственной настоящей киноорганизации. И не только потому, что жадный эфир постоянно требовал новых фильмов. В годы, когда само телевидение становилось главным всенародным зрелищем, ему нужна была не просто киностудия, а творческая лаборатория с иными, чем раньше, средствами, с иными возможностями, где можно было бы искать качественно новые пути работы.

И вот час пробил. Взметнулась в небо Останкинская башня. Засверкал огнями новый телецентр. И вслед за этим, еще на Шаболовке, в старом здании студии телевидения, появилась необыкновенная табличка «Творческое объединение «Экран».

В коридорах царило праздничное оживление. Строили предположения, спорили, завидовали новобранцам этой киностудии. Никто не знал, какие сценарии будут там ставить. Говорили: «Экран» — это синтез кино, театра, газеты, радио и, конечно же, телевидения. Вот где окончательно будет решен вопрос о специфике телефильма! Так рассчитывали мы, бывшие «телевизионщики» и будущие штатные кинематографисты телевидения.

Во всяком случае все мы понимали, что с самодеятельностью покончено. Начиналась новая эра телекино. Возникали новые планы.

«Сорок шестой» по жанру можно было бы назвать драматической хроникой.

Теперь я стал мечтать о документальной комедии.

Ярмарка

Однажды, в начале шестидесятых, 31-го декабря, я вывез на один из московских бульваров киногруппу.

Молодой человек (это был режиссер Владимир Храмов) преспокойно уселся на каменную ограду. В руках он держал плакат: «Ищу веселую компанию — встречать Новый год». В плакат незаметно был вмонтирован микрофон. Камера была нацелена издали, из окна автобуса.

До этого момента улица выглядела какой-то серой. Озабоченные новогодними покупками прохожие мало чем отличались друг от друга. А тут... Толпа раскололась.

— Милок, а, милок! Ты приезжий, что ль? К нам приходи, недалеко тут. И старик обрадуется. Посидим, попоем, — лицо бабуси залукавилось.

— Перестаньте хулиганить... Немедленно убирайтесь отсюда... Иначе будут большие неприятности, — тихо заявил строгий гражданин.

На него накинулись:

— А ты сам кто такой? Чего распоряжаешься?

Ребята шумели:

— Хошь к нам в общежитие! У нас во компания!..

Тетушки заверещали:

— Ну, молодежь, до чего дошла... Додумался! И не стыдно?

Характеры обнаруживались сразу. В какой-то мере проявлялись даже социальные типы.

Когда мы уезжали, люди продолжали еще обсуждать и спорить. Разговор шел о жизни вообще...

Сюжет этот, признаться, никуда не пошел. Но, главное, мы убедились в силе нового тогда приема.

И вот — «Ярмарка».

●

По течению ниже Саратова, там, где малая речка Камышинка собирает чистые ручьи для великой Волги, прилепился к берегу Камышин-городок. Невелик, да знатен!

Есть о нем даже в летописи строка.

Было это в августе 1968 года.

Сначала я думал снимать просто «ситцевый городок».

Построенный недавно огромный текстильный комбинат сразу резко увеличил женскую часть населения. Отсюда масса проблем.

Но когда узнал, что город собирается праздновать свое трехсотлетие, появилась новая идея. Я подумал о народном празднике, гулянье, ярмарке. Как встарь.

В Камышине два города, разделенные рекою. В старой его части было много от прошлой русской провинции: какая-то милота, уютное разнообразие деревянных и каменных строений и вместе с тем неприбранность и разляпистость полудеревенского быта. Городок мещанский, купеческий, обыгранный Островским.

А напротив — современный: с фонарями и фонтанами, танцверандой и Дворцом культуры. Смазливый юный городок. Новая его часть была четко спланирована, но безлика и бездушна, как большинство новостроек. Без особенного характера, без человеческого тепла. Да и жил здесь в основном народ пришлый, устроившийся работать на громадном текстильном комбинате, интересами которого и существовал теперь весь город. Разница между местными и приезжими чувствовалась сразу.

Это небесконфликтное соединение прошлого и настоящего — не только во внешности, но и в складе человеческом — побуждало меня рисовать картину более широкую, нежели просто праздник в Камышине.

Я себе думаю: старый город, новый город — напряжение? Девчат в городе чуть ли не втрое больше, чем ребят, — напряжение? Люди приезжие, с неустроенной судьбой, а тут веселье — напряжение? Еще какое.

А там, где оно есть, возможна игровая ситуация. Только подбрось искорку...

Праздник. В поле праздничного возбуждения проявляются характеры, просматриваются глубинные токи эмоций. Праздник выводит людей из комнат на улицы, то есть делает их доступными для камеры. Праздник усугубляет настроение: грустные люди еще более грустят, а веселые веселятся. Праздник допускает остранение, а я искал форму для нового документального фильма — фильма-зрелища, веселого и забавного.

В игровом кино тогда много говорили об использовании документа. Я стал думать о том, как привлечь постановочные средства в документальное кино, привлечь, не изменяя уже обретенной эстетике репортажа, то есть неподдельной, чистой документальности. Здесь я отказался от принципов «безусловного» фильма, потому что почувствовал необходимость условности почти театральной.

●

...Воскресный базар. Ряды полнехоньки. Народу — не протолкнуться.

Горки яблок, груш. Арбузы, дыни, огурцы, помидоры — в общем, все богатства окрестности выложены на прилавок. Лица деловые, озабоченные. За каждую копейку торгуются. Бабки опасливо оглядывают толпу — как бы под шумок не уперли городские мальчишки какое-нибудь яблочко.

Мужик уныло жмет саратовскую гармонь с колокольчиками, тщетно пытаясь обворожить покупателя.

И вот тут-то врывается на базарную площадь нежданно-негаданно ватага скоморохов... Пляшут, паясничают, дуют в свои дудки, прибаутки играют.

В первую минуту базар оторопел.

Мы опустили свои камеры, слабо представляя себе, что дальше будет...

И вдруг! Базар как бы очнулся, вздохнул разом и рассмеялся.

Через несколько минут площадь уже не глазела на скоморохов, а сама ударилась в пляс. И надо было видеть, как заголосила и пошла в круг какая-то бабуся, размахивая безменом. Или тетка с валенками в авоське — закружилась, зачастила частушками. Мужик, тот, с саратовской гармоникой, ничуть не готовленный нами, вдруг заиграл, да так весело!

Народ пел и плясал от души, как еще бывает иногда на счастливых свадьбах в деревнях...

Надо сказать, что мы не были готовы снять такой выброс радости. Не хватало камер, не было пленки. И все-таки даже то, что мы успели сделать в первое мгновение истинно народного гулянья, стало самым дорогим эпизодом фильма.

Да я представить себе заранее не мог, что в народе дремлет такая жажда праздника, такая озорная сила.

Когда скоморохи шли теперь вдоль рядов, их буквально засыпали яблоками, грушами... Только что бабка какая-нибудь дрожала над своим лотком, а тут вдруг размахнулась и сыпанула весь свой спелый товар в гущу разыгравшейся ватаги. Оказывается, когда-то на Руси был такой обычай одаривать плясунов на ярмарках. И вот вспомнилось же!

●

Вероятно, «кинопровокация» легко удается тогда, когда она созвучна естественному течению жизни, когда она естественна для выбранного места действия и легко вписывается в психологическую атмосферу реального события.

В игровом кино приходится решать проблему органичности соединения актера и документа. В документальном надо думать об органичности вымысла или постановочного элемента для реально взятой жизни. Конечно, всякий вымысел или постановка в документальном фильме — инородное тело. До тех пор, пока не найден способ соединения.

Как ни странно, мне представлялось более естественным не играть «под документ», а, наоборот, использовать постановочный элемент как можно более откровенно. Да — игра! Да — театр! А рядом, смотрите, настоящая жизнь, без подделки. И наша игра для того, чтобы глубже проникнуть в эту жизнь.

В самом конце один из скоморохов наклоняется к камере и прямо говорит:

Небылица в лицах, небывальщина!
Небывальщина! Неслыхальщина!..

После чего вся невесть откуда взявшаяся скоморошья ватага уходит через мост и исчезает. (Я хотел еще, чтобы за ней в утренней дымке ползли поливальные машины, которые смывают последние следы праздника. К сожалению, кадр этот так и не вошел в картину.)

По существу, весь праздник в «Ярмарке» был развернутой кинопровокацией. Оказавшись в необычной атмосфере народного действа, город, как мне кажется, проявился. А это уже путь к образу на экране. Совсем иное кино...

Из записных книжек

Ищу свой фильм. Как моя музыка, моя погода — так и мой фильм.

Фильм-размышление? Нет, пожалуй. Скорее фильм-переживание. И в материале, и в исполнении я ищу и ценю именно это. И от своего зрителя жду сопереживания.

Вот странная штука! Вчера смотрел фильм. Он мне показался малоинтересным. После просмотра я сказал об этом и постарался обосновать, как мне кажется, вполне убедительно свое мнение. А сегодня неожиданно обнаружил, что фильм этот смотрю в себе заново и не могут отделаться от него. В чем дело?

Многие «хорошие» ленты забываются тут же по выходе из просмотрового зала. А эта, корявенькая, помнится, живет во мне. Думаю, что непосредственные оценки мало что значат. Длительность и сила впечатления от фильма часто расходятся с первой реакцией на него. Может быть, главная сила образа в том, что он входит в тебя без спроса, помимо логики. Ты узнаешь об этом иногда много времени спустя. Он начинает действовать на обратном ходу.

В огромном потоке зрительной информации это свойство образа особенно ценно. На нем основан второй план фильма. При сегодняшнем избытке киноинформации значение имеет не то, как смотрится картина, а что остается в памяти на завтра. Я бы определил это как остаточное возбуждение или эффект воспоминания.

Воспоминание — не контролируемый и не редактируемый процесс. Если хорошо знать умонастроения зрителя, можно так выстроить картину, что первоплановая информация исчезнет из памяти тут же, а вещи, казалось бы, второстепенные смонтируются в его голове в новый фильм.

Общения героя и зрителя не заканчиваются титрами. Образ должен преследовать зрителя, как привидение. И досказать несказанное.

Во всяком случае я давно стремлюсь к тому, чтобы фильм имел не мгновенное действие, а длительное. Пусть он работает в воспоминании.

●

Я чувствую, происходит какая-то сумятица. Некоторые наши картины и от публицистики ушли, и к искусству не пришли. И тут дыра, и там. Сюжет не прочерчен, композиция не уравновешена, настроение не прописано, фигуры однозначны — ну, не искусство! А вместе с тем и не публицистика. Нет разящей логики, прицельности факта, ясности и точности в трактовке проблемы. Неопределенность какая-то.

Самое скверное — межеумочная лента. Что проку так болтаться — то к одному берегу прибьет, то к другому?

Игра без правил.

Кто-то носится с мячом в руках... Кто-то пасует его ногами... И все на одной площадке.

Между зрителем и документалистом нет договоренности. Бедный зритель, он не знает, что ждать от этой туманной рубрики: «Программа документальных фильмов». В лучшем случае его подводит к экрану любопытство: вдруг что-нибудь новенькое покажут? И когда он наталкивается на фильм, который заставляет его думать и переживать, то просто теряется в оценках. Нет установки на искусство.

В театре, в игровом кино есть установка на сопереживание. А у нас нет. Нет и установки на зрелище.

От отсутствия договоренности страдают и зрители, и мы сами в наших попытках работать художественно.

Документалист приучается оставаться на поверхности факта. Зритель привыкает брать только информационную долю изображения.

Хвать, хвать, и понеслись галопом...

Эстетическое беззаконие делает документальное кино низкорослым, легко уязвимым. За актуальность темы ему готовы простить любую бесформенность. Интересная информация — значит, хороший фильм. Неинтересная — плохой. Если бы такой премудростью жили литература, театр, музыка — вот была бы потеха!

Нам необходим язык. Необходимы законы творчества. Пусть таланты их нарушают. Но нельзя нарушить то, чего вообще нет.

Хочется иметь точку отсчета.

●

Казалось бы, исполнилась вековая мечта документалистов. На телевидении они получили небывало большой зрительный зал. Здесь документальный фильм не считается «присказкой» к игровому. Документ стал полноправным, а часто и главным событием в программе.

Эфир жадно требовал продукции. Никакие киностудии не в состоянии были утолить этот голод. Тогда внутри телевидения в поразительно короткие сроки образовалось свое кинопроизводство. О самостоятельной эстетической платформе думать было некогда.

Между тем «живое» телевидение успешно развивалось, искало формы общения со зрителем, притягивало его к себе. В заботе о зрителе именно оно открыло новые документальные жанры. Появились викторины, веселые и драматические неигровые представления, то есть как раз то, что я называю спектаклем документов.

●

Рассуждаю сам с собой.

Рассказываем о жизни других людей. Хорошо это? Хорошо.

Информируем зрителей. Агитируем, пропагандируем. Укрепляем общественные связи. А тебе все мало...

Чего ты хочешь? Скажи ясно.

Хочу работать в документальном театре. Со всеми его правами и обязанностями.

●

Телевидение сначала разрушает форму искусства: жизнь, как она есть! Поток информации о реальности! Телеправда! Конечно, в этом революционность телевидения.

Бедные музы поначалу были шокированы таким грубым вторжением в их обитель. Но...

Когда страсти чуточку поулеглись и к телевидению притерпелись, стало заметно, что никакое техническое чудо, в сущности, не меняет природы художественного творчества. И тогда разные искусства, в том числе театр, в том числе кино, начали находить на мерцающем экране свою форму.

Этот процесс идет сейчас и в документальном телекино. Только медленно, к сожалению. Все-таки здесь довлеет привычка жить за счет информативности материала. От этого нам часто легче работать, а зрители скучают.

●

От буквальности репортажа к условности — вот ведущая тенденция в документальном кино сегодня. Значит, от показа факта к его раскрытию. А это возможно лишь при свободном моделировании реальности. Жизнь дает нам только фактуру, материал. Форму жизни на экране находит автор, он исследует жизнь формой.

С появлением синхронной камеры в документальных фильмах стала редкостью жесткая структура. Мы были увлечены передачей на экране потока жизни. Но теперь нам всем пора подумать над тем, что образ в искусстве не может существовать без структуры, без найденного, придуманного конструктивного принципа, определяющего пульс всей вещи. И в документальном искусстве тоже.

Телехроника и та строит сейчас какие-то сложные модели, чтобы сэкономить площадь и эфирное время. А уж художественной документалистике сам бог велел.

Только структура передает всю глубину объекта изображения, его многозначность и многоплановость. Через структуру я могу выразить до конца свое мироощущение.

●

В документальном кино, если брать полярные точки, действуют два метода изображения жизни.

Объективный (ох, как это относительно!) — кинохроника.

Оператор переводит реальное событие в серию документов. Автор работает с материалом только на монтажном столе.

Субъективный метод основан на контакте автора с объектом в момент съемки. Благодаря этому происходит слияние факта и авторского видения.

С точки зрения фактографии, хроника точнее, чем художественный документ. При отражении события как такового субъективный метод грозит деформацией факта на экране.

Но при работе над портретом человека это, пожалуй, единственная возможность уйти с поверхности в глубину личности.

Выбор метода зависит от решаемой задачи и свойств объекта.

Как работать — для нас вопрос не отвлеченный, а практический. Это вопрос стиля и формы.

●

...Как-то я внимательно просмотрел кинохронику о Льве Толстом. Как же ничтожны были эти кадры в сравнении с тем, что вытекает даже из самого малого знания о Толстом!.. На экране суетился какой-то старик с большой бородой. И все.

Дело было не в устаревшем методе съемки и проекции. Дело было в том, что человек снимался чисто хроникально — без попытки проникнуть в его внутренний мир. И несмотря на бесценность сегодня этих кинокадров, большей лжи о Толстом я представить себе не могу. Вот вам и правда документа!

Нет, без искусства понять и показать человека в документалистике нельзя.

Однажды мне пришлось снимать в вычислительном центре. Мне показали сложное кибернетическое устройство, пытались объяснить, как оно работает. И я снял... шкаф. Набитый электроникой шкаф. Больше ничего. И еще, как крутились какие-то колесики...

Не так ли мы порой снимаем, без разумения, и человеческую личность? Снимаем шкаф, а говорим об образе современного человека? Не понимая строя личности, не зная ее программы. Какое уж тут искусство!

Как бы ни была велика информация о человеке, сама по себе она не превратится в образ на экране.

Каждый раз, когда я чересчур полагаюсь на то, что жизнь сама подскажет решение при съемке, бью мимо цели. Принцип — скелет образа — должен быть найден заранее. Потом, в процессе съемок, все может измениться до неузнаваемости. Но все равно первородная клеточка останется. Я ее ищу в сценарии.

Готов работать по сценарию в одну строку, если только в ней указан технологический принцип построения образа. Золотая строка!

Я не против репортажа как жанра, как формы. Я против репортерства: пришел, увидел, победил. Против того, чтобы сценарий был только поводом к работе. Конечно, на съемочной площадке продолжается изучение, исследование жизни. Продолжается, а не начинается!

Крупный план — не операторский термин, а принцип художественной документалистики. Человек крупным планом — это глубокое познание личности. Вот где неосвоенные пространства для документального фильма! Можно сказать, целина.

Без серьезного литератора, который умеет рассмотреть тончайшие противоречия жизни, хитросплетения ее дорог, маловероятно сегодня выстроить на документальном экране образ. Эра операторская в нашем деле, по-моему, кончилась. Я имею в виду время, когда оператор был основным добытчиком материала. Тогда простое кинопутешествие уже было обречено на удачу. Теперь, чтобы добыть материал, надо спуститься в глубокие шахты. А их строит прежде всего литератор.

Сегодня документалистике понадобился крупный план в постижении личности. Вот необходимое условие для создания спектакля документов.

На мой взгляд, всякая документальная структура складывается из сигналов и символов.

Сигнал фиксирует совокупность признаков изображаемого предмета, позволяющих вычленить его из потока действительности. Символ выделяет какой-либо отдельный признак (группу признаков).

Сигнал несет определенную информацию о внешнем облике факта, события или какого-нибудь лица. Значимым он становится от комментирования словом, музыкой или монтажным сцеплением. Сигнал как бы регистрирует действительность, это документ в чистом виде.

Символ возникает в результате анализа, акцентирующего в предмете изображения какую-то определенную функцию, какое-то одно значение. Следовательно, он основан на творческом преобразовании документа — на особого рода «режиссуре».

Мне кажется, документалистику можно было бы подразделять в зависимости от характера связи между сигналами и символами.

Символ — плоскостное изображение. Ясное дело, берется одно значение либо одна функция вещи. Символ отбрасывает в объекте съемки все единичное как ненужное, лишнее. В этом смысле он начинается с преодоления документа.

Символ не имеет внутрикадрового развития. Правда, открытием нашего времени явились «синхронные» символы — «говорящие головы» на экране для изложения какой-нибудь идеи или выражения определенной эмоции. Но чаще всего такие формы остаются внеобразными.

Символ статичен. Поэтому, когда мы говорим о сюжете, построенном на монтаже символов, это по существу неверно. Тут можно говорить только о композиции.

Однажды, занимаясь монтажом символов, я придумал «арочную конструкцию». И эта конструкция держала картину вместо сюжета.

Вообще монтаж символов подходит для так называемых мозаичных структур. Можно их назвать и орнаментальными. И чем четче орнамент, тем, как правило, лучше воспринимается картина. Особенно в различного рода обзорных фильмах нужен выверенный орнаментальный рисунок. Тогда они не рассыпаются и значительно легче смотрятся.

Взялся за монтаж символов — придумай конструкцию.

●

Пишу слово в картину.

Не дикторский текст — слово.

Дикторский текст — это в некотором роде всего лишь бутафория, если понимать фильм

как спектакль документов. Нужная, часто даже необходимая, но бутафория.

Я пишу так резко потому, что дикторский текст занял в документалистике неположенное ему место. Это обычно признак иллюстративности фильма. Смысл такого фильма можно уловить, только если послушать диктора. Но мысль должна выражаться, на мой взгляд, не в комментарии, а в ткани всей вещи. Тогда она существенна. Пусть закадровый текст лишь чуть-чуть помогает документам сыграть свою игру.

А слово в картине — совсем иное дело. Надо, чтобы оно ударило в изображение. Соединилось с ним или, наоборот, противостояло ему. Это целый пласт фильма. И слово героя, снятое синхронной камерой и записанное за кадром, и слово мое — автора. Ищу даже не слово, а звучание слова в контрапункте с музыкой, шумами...

Наши фильмы часто клочковаты. Кусочек синхрона, кусочек музыки, кусочек дикторского текста. Опытный звукооператор смикширует переходы и создаст видимость единой звуковой картины. Именно видимость!

Между тем я убежден, что цельность достигается в фонограмме, когда каждый слой существует и развивается непрерывно. Автор, композитор не исчезают за сценой, чтобы появиться через некоторое время, когда кончится, скажем, синхронный кусок. Автор и композитор все время присутствуют, готовые к продолжению своей партии.

Когда на киностудию приходит текстовик, умудренный редактор ему объясняет: три слова на метр пленки. Пожалуй, это единственное общеизвестное правило. А дальше текст может жить в фильме сам по себе.

Я написал, что слово — целый пласт в картине. Это верно, даже если в ней всего одна авторская ремарка.

Принято думать, что в документальной ленте все должно быть понятно всем с первого раза. Не знаю. Мне-то кажется, что настоящая картина — вещь тонкая. Иногда не грех и дважды посмотреть. Тогда, может, откроется.

Скажут: но фильм ведь — не книга, особенно телевизионный. Мелькнул в программе и исчез навсегда... Плохо, конечно. Но это, как говорится, вопрос другой, не теоретический.

А вообще документальные ленты быстро стареют. Правда, еще до того их сдают в архив. Почему-то считается, что одного-двух раз в эфире им предостаточно.

Вот художественные крутят годами.

Документальный фильм не формирует своей аудитории, как цикловая телепередача. Каждый раз необходимы программный расчет и реклама. Если этого нет, значит, фильм смотрят случайные зрители в неизвестном количестве.

Это ужасная беда. Я, например, думаю, что мои картины почти никто не видел, во всяком случае, ничтожный процент потенциальной аудитории.

Так трудно выбрасывать себя в пустоту... В этом прожорливом эфире вечно чувствуешь себя в состоянии невесомости.

Делая фильм, приходится постоянно заботиться о том, чтобы преодолеть барьер недоверия у зрителя. Да, зритель не ждет встречи со мной.

Он может быть скептичен, насмешлив, хитер, зол, может быть раздосадован или разочарован тем, что не раз предлагал ему экран. И я обязан все это преодолеть, заставить его верить каждому знаку фильма.

Образ разрушает стереотипы. Потом, многократно повторенный, он, может быть, сам станет стереотипом. Но в момент своего появления на экране он, безусловно, обостряет внимание зрителя, обновляет его восприятие.

Средства массовой информации строят стереотипы и разрушают их. По-моему, это нормальный процесс. Следует только отдавать себе отчет — чем ты занимаешься в каждом конкретном случае.

Чтобы работать над образом, надо вывести себя из сферы привычных ощущений. Настроиться на встречу с необычным, единственным, неповторимым.

Прекрасная есть поговорка у немцев: «Я чувствую себя, как заново рожденный». Это состояние необходимо документалисту, когда он начинает работу. Тогда приходит такой взгляд на вещи, без которого наше искусство пресно и не впечатляюще.

●

Прежде чем приступить к монтажу, я долго продираюсь через материал. Мне нужно его насмотреться. Кинокадры должны войти в меня, не просто запомниться, а стать частью памяти в своей протяженности, в цвете...

Не «мои» кадры исчезнут из памяти — их можно отправить в корзину.

И вот куски изображения будущего фильма начинают во мне складываться. Во мне. А не на монтажном столе. Часто помогает музыка, иногда верное слово.

Если изображение без насилия, легко сложилось в голове, обрело форму, ритм, можно пустить его теперь и на монтажный стол. Когда так происходит, я знаю, что это самый лучший вариант. Кадры, значит, стали моим продолжением.

Но так бывает отнюдь не всегда. Часто не хватает времени. И начинаешь манипулировать на монтажном столе раньше, чем созреет решение.

Иногда это остается незаметным для посторонних. Мол, все сделано правильно, логично. И все-таки логические или только логические соединения мертвы, механичны.

Я сам всегда знаю, когда монтажная фраза живая, а когда это просто сочетание «чужих» кадриков. Думаю, что и сила их воздействия разная. Настоящий кусок входит в сознание зрителя целиком и остается надолго. От механического монтажа в памяти сохраняется лишь слабый след — в лучшем случае какое-то представление о том, что ты хотел сказать.

Я взял за правило не торопиться монтировать. Смотреть, смотреть... и не резать. Потом складываешь почти «набело».

●

По моему разумению, экранная документалистика держится на трех китах: кинофакт, кинопонятие, кинообраз.

Кинофакт — основа хроники. Он фиксирует внешнюю связь вещей и явлений в их естественно-временной последовательности. Монтаж связан прежде всего с необходимостью концентрации информации. Но и эта необходимость отпадает в телерепортаже. Кинофакт многозначен. Легко поддается последующему использованию в публицистической и даже образной конструкции.

Кинопонятие принадлежит главным образом публицистике. Здесь на смену пространственно-временным связям обычно приходят логические, выражающие авторскую мысль. Поэтому и степень условности пространства и времени гораздо больше. Ведущий элемент — слово. Изображение во многих случаях следует за авторским комментарием. При работе с кинопонятиями экранная конструкция часто строится как система доказательств. Конечно, в публицистике есть и образное начало. Но все-таки оно включено в понятийную систему экранного построения.

И, наконец, кинообраз. Он складывается как будто бы из тех же элементов, что и кинофакт и кинопонятие. Однако способ связи этих элементов уже иной. Целое строится здесь по законам искусства.

Театр без актера, спектакль документов — вот о чем я думаю последнее время.

Либо документальный фильм останавливается на границе внутреннего мира человека, либо он отважно пускается в исследование глубин личности. Тогда он переходит к художественному, субъективному моделированию действительности.

Вопрос этот, надо сказать, риторический, потому что документальное кино в целом уже давно сделало шаг в новое свое значение. Шаг в неэвклидову геометрию, где через одну точку пространства можно провести сколько угодно параллелей.

Но ведь спектакль — это выдумка, фантазия. Какая же тут связь с документом?

Я чувствую, что документальный кадр может быть артистом, не разрушая своей природы. Документы, сработанные определенным образом, определенным образом выстроенные, могут исполнить на экране превосходный спектакль.

Для этого документалистам надо прежде всего научиться извлекать из объекта, помимо логической, эстетическую информацию. Находить в нем поэтическое, драматическое, комическое — материал для строительства художественного образа. Потом на этой основе воздви-

гнуть некое гармоническое строение тоже по законам красоты. Надо учиться играть документ, играть в высшем художественном значении этого слова.

В лучшие свои минуты я считаю себя работником театра, назначение которого — ставить спектакли документов.

Документальный кадр должен стать артистом.

●

Характеры подлинные, характеры мнимые... Я в характере вижу гармоническое соответствие прошлого и настоящего личности, то есть связь во времени. Это и связь в пространстве — национальная, социальная. Природные свойства, шлифованные обстоятельствами жизни.

При внимательном взгляде можно заметить в характере следы этих обстоятельств. Образ в документальном фильме и складывается на пути такого вглядывания. То-то бывает радостно, когда понимаешь улыбку, интонацию или даже походку как отражение жизни, прожитой твоим героем.

Домыслы? Но без этого прочитывания прошлого за чертами лица настоящего не представляю себе работы над образом героя.

У каждого человека в городе есть свой город, в доме — свой дом. Человек формирует условное пространство, где он находится в связях и взаимодействии с другими людьми. Для создания образа документалисту необходимо войти в это пространство, почувствовать его границы. Пространство образа — вот важнейшее понятие.

Мне кажется, что в фильме должно быть единое пространство даже при многих действующих лицах. Тогда оно создает атмосферу, настроение, и фильм получается более цельным.

●

Искренность в нашем деле — профессиональная необходимость.

В игровом кино легче. Там часто побеждает талантливое лицедейство. У нас так не получается.

Человек говорит перед камерой правильные вещи. Это, конечно, хорошо. Но вот замечаешь вдруг, что он говорит неискренне. И уже не веришь ни одному его «правильному» слову.

Документальную камеру обмануть очень трудно. Она как бы высвечивает человека изнутри. Я постоянно слежу за тем, чтобы люди говорили перед камерой в первую очередь искренне. Не пропустить ни одной фальшивой ноты — вот, мне кажется, профессиональная задача документалиста. А уж если передо мной фальшивый человек, тут я должен не спрятать, а подчеркнуть, выявить эту сторону данной личности.

●

Каждый раз, начиная новую работу, чувствую себя неумелым. Решил сочинять себе памятку.

По моему мнению, работе над фильмом сопутствует удача.

Когда есть в материале болевой импульс, то есть, возможно, сострадание, обостренное ощущение совести.

Для меня это главное теперь. И в чужих фильмах тоже.

Когда есть основание для самовыражения через другого человека.

Дальше ремесло. Но тоже важно.

Когда объект локален и можно выйти на крупный план.

Когда материал находится в состоянии напряжения и есть возможность построения драмы. Есть «игровой момент».

Когда герой готов к самораскрытию.

Когда есть контакт с ним, длительный и глубокий.

Когда ты в состоянии «проиграть» в себе героя, то есть способен говорить и действовать в воображении, как он.

Когда продуман пусковой механизм, способный сконцентрировать на небольшом пространстве и в короткое время суть образа. Иначе говоря, прием фокусировки внутренних состояний.

Когда найденная форма — живая, то есть она способна диктовать продолжение.

Когда конструкция всей картины и самого малого эпизода взаимозависимы. Не только в содержательном смысле, но и ритмически.

А наши фильмы еще страдают острой сердечной недостаточностью.

Надо прислушиваться и присматриваться к себе. Верить своему волнению.

●

В работе над образом (тут отличие от хроники) документалист должен раскрыть себя. А это подчас трудней всего. Образ демаскирует жизнь, потому что автор демаскирует себя. Это требование документального искусства. Можно сказать и иначе: образ не получится, если не посметь или не суметь вложить себя в документ на экране.

Спектакль документов

Образ спит в документе. Его надобно разбудить...

Читаешь иной раз критические статьи и диву даешься: «Авторы раскрыли перед нами образы современников... Режиссер воссоздал на экране образ...»

Ну нет, тут что-то не так! Неплохая картина, крепко сбитая, есть в ней любопытная информация. Но образ? Автор даже не покушался на него. Ему хватило внешнего события, общего плана, привычного взгляда на героя. Да большего и не требовала заданная тема.

Конечно, любая художественная структура не обходится без внехудожественных элементов. С другой стороны, почему бы и в области экранной информации не использовать образность для усиления зрительских впечатлений? В наш век чего только с чем не соединяют! И в человеческое тело вживляют пластмассу...

И все-таки публицистика должна строиться по своим законам, искусство — по своим. Там и здесь можно добиться превосходного мастерства, если следовать природе своего творчества, а не соседствующего.

Для меня звучащий экран — это просто новая знаковая система. Система общения двадцатого века. Но так же, как слово устное и письменное само по себе еще не есть литературное слово, так и съемка — еще не художественное творчество. Образ на экране, как и в старых искусствах, остается плодом живородящего сознания, а не техники. В том числе, конечно, и документальный образ.

Документалисты чаще стремятся к яркости, актуальности, плотности информации, чем к преобразованию документов в образные системы. Между тем выразительность и образность — разные понятия в нашем деле. Введение в информационную структуру символов и других выразительных элементов не меняет существа дела, так же как использование эпитетов или сравнений не превращает статью в произведение художественной литературы. Своеобразие материала, из которого строится документальный образ, не отменяет общих законов искусства, а лишь требует, чтобы мы приспосабливали к ним свои возможности.

Есть ли противоречие между художественным образом и документом? Есть! Документ не несет эстетической оценки, точнее, она в нем второстепенна. Образ же воспринимается прежде всего эстетически. В этом смысле чисто документальным может быть только такой фильм, в котором действительность фокусируется исключительно с научной, с юридической, с любой прагматической целью.

Поэтому, строго говоря, документ и образ — понятия несовместимые. Образ документа, образ документального героя — дело другое. Образ может быть убедительным, правдивым, достоверным, но никак не документальным, потому что в нем обязательно присутствует авторское «так я вижу». Только хроника еще может претендовать на роль «беспримесного» документа, фиксирующего объективную поверхность факта, облик факта. В этом принципиальное отличие информационных моделей, сколь бы ни были они сложны, от художественных.

Для рождения образа нужна вся алгебра гармонии. Образ явления, факта или какого-либо лица — это ведь то, чего никто не видел и не мог увидеть прежде художника. Внутренний мир не поддается отпечатке на целлулоидной пленке или магнитной ленте прямо и непосредственно. Лишь путем сложных построений (вот она, структура!) отыскивается форма его выражения. Вот почему документальный образ — уже не документ в полном значении этого слова. И я говорю «спектакль документов», имея в виду, конечно, не фальсификацию жизни, а субъективное

ее прочтение, документальный фильм как особый вид зрелищного искусства.

Образ на экране сохраняет чувственную природу изображаемого объекта. Лучше даже сказать, укрупняет чувственную природу документа. Одновременно в нем воплощается соотношение всего мира и избранного мной кусочка действительности. Я этот целый мир не показываю, но найти, решить соотношение обязан. Обязан отыскать не только притяжение частей, но и отталкивание их, не только связь, но и противостояние. Тогда и возникает образная система — живая, а не механическая, не информационная.

Каждый раз это удивительное состояние: только что ты полноправно распоряжался материалом, перекраивал, переставлял, прибавлял, отнимал... И вдруг, именно вдруг, он начинает диктовать свою волю. Делай так, только так, никаких вариантов, никакой вольности — будто ты уже и не автор.

Образ — гармоническая система. В ней выверены и уравновешены соотношения внешних и внутренних признаков изображаемого предмета, частного и общего. Живая самодвижущаяся модель действительности! Я обращаю на это внимание еще и потому, что в документалистике эмоциональный выброс личности, единичный и не связанный с остальным, иногда понимается как образное решение. Я думаю, что образ содержит, скрывает в себе целостный мир изображаемой личности. Он передает предмет изображения объемно.

В структурах, тяготеющих к хроникальности, можно изменить их смысл и содержание, меняя объем информации. Образные структуры куда более стойки. До поры до времени всяческие операции на них не изменяют их содержания. Отсеченная часть остается в ощущении всего организма, поэтому можно восстановить по части целое. Условно говоря, в каждой монтажной фразе заключен весь фильм. Иными словами, в образе всякое продолжение имеет код начала, то есть принцип отбора и соединения элементов един. Вот почему в образной конструкции изменение объема информации еще не означает изменения сущности.

Вместе с тем образ в документальном фильме возникает лишь на определенном уровне информации. Ее дефицит не дает видения, образного представления об объекте. Избыток ее может разрушить образ. Такая тонкая материя...

Образ живуч. Его жизнеспособность защищена еще тем, что это система незаконченная, незавершенная. У зрителя находится вторая часть «пароля». Образ доигрывается зрителем. Так сказать, завершается в его восприятии. Причем ключ у каждого зрителя свой. Образ — резонирующая система!!

В соединении документов важно обнаружить тот первичный элемент, который содержит в себе программу всей вещи или будущего образа. А дальше надо только, не насилуя материал, умело подчиняться этой программе, органично следовать ей. И тогда возможно чудо рождения живого образа из документов. У меня на поиски этого первичного элемента часто уходит основное время.

Пока образ не укрепился цельной конструкцией, он хрупок, способен омертветь при любом неловком движении. Но зато, когда он сформировался во всей вещи, можно делать с ним все, что угодно — он выстоит, выживет, дотянется до зрителя даже усеченной частью. Чудо какое-то! Но это и есть основное свойство образа, его отличие от любой внеобразной структуры.

Я снова и снова сравниваю информационное моделирование с художественным. Там в основе — экранный факт или понятие, здесь — образ. Понятие строится, образ рождается. Понятие движется всецело по воле автора. Волевое насилие над образом может его разрушить. Он движется как бы сам, подчиняясь собственной внутренней закономерности. Образ не терпит оголенной идеи, он многозначен, хотя, в отличие от хроникального факта, наделен большей определенностью содержания.

Информационные модели часто строятся на основании «здравого смысла» и «бытовой последовательности». Образ из документов во многих случаях опирается на парадокс. И не ради оригинальности. Просто парадокс сразу показывает объем предмета изображения. Ведь

тут вскрываешь не информативную функцию документа, а его поэтический смысл. Образ рождается из внутренних противоречий документа. Соединение противодействующих сил. Синтез противоречий!

Противоборство сразу дает спектаклю документов объем, выявляет пространство, время и место действия. Недаром театр всегда требовал конфликта. Документы, чтобы дать образную конструкцию, должны столкнуться, а не сложиться.

Я бы сформулировал как правило для документалиста: хочешь получить образ — ищи конфликт. Найди сгусток противоречий в одной клетке, а потом расти во все стороны — не ошибешься. Эта первоклетка потом может оказаться в любом месте картины. Для меня образ — это обязательно система противоречий.

В документальном фильме образность часто ослаблена именно потому, что нечеток конфликт. Не проблема (это терминология публициста), а конфликт.

Но конфликт означает движение. Образ всегда в движении. Развитие происходит и внутри кадра, и внутри эпизода, в пространстве и во времени картины. Один кадр, один документ образа составить не может, как бы он ни был прекрасен сам по себе. Происходит, должно происходить накопление каких-то качеств, изменение.

Образная конструкция — это процесс со своей завязкой, кульминацией, развязкой, то есть сюжетом. И сюжет в художественной документалистике надо понимать как полноценное развитие конфликта. Оговорка нужна, пожалуй, лишь для короткометражных картин: не развитие, а описание конфликта. Но и здесь описывать стоит не просто предмет, а противоречия его.

Конфликт можно не показывать открыто, а всего лишь подразумевать его. Но без драматического представления жизни сегодня, на мой взгляд, ничего существенного в документалистике сделать нельзя. В этом смысле проблемность сама по себе — всего лишь поверхность конфликта.

Накопление эмоционального напряжения представляется мне единственным способом построения сюжета в художественной документалистике. Хорошо, конечно, если есть фабула. Но чаще в документальном фильме ей взяться неоткуда. Сюжет здесь ближе к музыкальному построению. То есть система эмоционального развития фильма обычно заменяет литературный сюжет.

Вообще сложение картины мне видится как оркестровая партитура. Изображение ведет основную мелодию. Вдруг она переходит к слову. От слова — может быть, к шуму, потом обратно к изображению. Вот изображение и слово разошлись на два голоса. А вот все компоненты фильма слились в одном аккорде.

Самая увлекательная задача — найти архитектурный принцип строения картины. Не сразу, конечно, не вдруг появляется ощущение конструкции. Появляется чувство ритма. Не только в смене кадров, но и в движении от эпизода к эпизоду. И потом форма начинает диктовать свои условия. Я бы даже сказал так: форма начинает исследовать содержание, поднимает одни документы, отбрасывает другие... Настоящей, крепкой конструкции я очень доверяю. Она часто «чувствует» то, что не удается выразить логически.

В игровом фильме архитектурный замысел более или менее ясен для съемок. В документальном он рождается часто вместе со съемкой, а иногда только на монтажном столе. Но без архитектуры выстроить образ из документов нельзя.

И еще: подлинно архитектурная форма фильма неповторима на другом материале. Логическим способом ее создать нельзя. Документы документами, а форма — это ведь воплотивший себя на экране автор. Это я сам, вот в чем штука...

При образном решении всегда можно обнаружить эстетическую закономерность явления каждого нового документального звена в зависимости от предыдущего. Не просто логическую оправданность, а именно эстетическую закономерность. Она диктует не только движение сюжета, но весь темпоритм вещи. Скажут: сами документы диктуют. Так-то оно так. Но вот для меня правильная аналогия: ювелир

берет камень, обрабатывает его и показывает нам то, что было скрыто природой. Он «проявляет» своей работой камень, действуя по закону красоты.

У каждого режиссера свой ход в работе над фильмом. Для одного слово, для другого живопись, а для меня все-таки музыка. Предпочитаю ощущение логике. Атмосфера для меня важнее самого действия, а недосказанное ценю выше сказанного. Мне кажется, в фильме должен быть элемент непонятности, который раздражает, беспокоит, будоражит мысль и чувство зрителя. И это все справедливо, я думаю, для картины документальной так же, как и для актерской.

Пластике и музыке в документальном фильме легко доступны искренность, подлинность. А в экранном слове при построении образа главное для меня подтекст. Монологи и диалоги, не несущие подтекста, лишены образности, как бы содержательны они ни были.

И в документальном фильме можно управлять подтекстом слова. В этом, собственно, и состоит искусство режиссера при работе с синхронной камерой. Можно с помощью различных приемов провести через фильм определенную интонацию речи героя, которая ляжет на задуманный рисунок неигровой роли. При таком подходе режиссера больше интересует не что человек говорит, а как говорит. Тут — поле режиссерской деятельности, скорее редакторской.

●

Выбрать героя для спектакля документов — задача ничуть не менее сложная, чем найти актера на роль. Причем во многом эта работа аналогичная. Правда, в игровом фильме еще придет художник и «дорисует» актера, оденет, прикрасит. У документалиста таких возможностей нет, если он хочет остаться в рамках своего искусства. А герой тоже должен быть и выразительным, и типичным.

Выбор героя сложен еще и потому, что документалист обычно имеет дело с заданной темой. Значит, район поиска ограничен внешними обстоятельствами. Но героя нельзя присоветовать со стороны. Его надо открыть самому. Если он не вызвал у тебя душевного отклика — он никогда не тронет и зрителя.

Я должен обязательно отыскать в герое нечто существенное для меня. Не всегда близкое, может, и враждебное. Но всегда мое. Потом, на экране, он станет частью меня самого.

Резонный вопрос: разве герой не существует сам по себе? Существует, конечно. В жизни. А в фильме — герой плюс я. У другого автора он будет иным. Мне приходилось в этом неоднократно убеждаться, когда о моих героях делали фильмы другие люди.

Можно ли в таком случае говорить о документальности картины? Можно, потому что я ведь не выдумываю ни героя, ни обстоятельств. Я предлагаю их толкование, как в портретной живописи.

В каждом человеке есть тайна — может быть, желание, может быть, мысль. Тайна эта скрыта от посторонних, иногда скрывается даже от самого себя. И вот мне кажется, что для создания образа необходимо если не понять, то по крайней мере почувствовать ее. Живописный портрет способен передать тайну личности. Конечно, подробное изучение человека во всех его ипостасях подвигает к открытию этой тайны. Но не открывает. Тут требуются еще интуиция и догадка. Тайна становится пружиной образа.

Заметить не сказанное, а мыслимое. Даже еще и не мысль, а лишь ощущение, настроение или в глубине скрываемый мотив того или иного действия.

Как вылепить внешний, доступный экрану мир по внутреннему подобию?

Личность многослойна. Работая над фильмом, важно в аналитической стадии исследовать каждый слой, каждую сторону в отдельности. Я считаю необходимым в строительстве образа этот «спектральный анализ» личности. А уж потом, на стадии синтеза, найденные черты объединяются в единую систему.

Я знаю, многие документалисты полагаются чересчур на кинокамеру. Она, мол, сама проанализирует и сложит... По-моему, это заблуждение. Нет, документальную реальность надо сначала разобрать до основания, а уж потом собрать.

Взгляды, убеждения героя — это, конечно, важно для строительства образа. Но мне еще необходимо обнаружить ту особую притягательную силу, которая свойственна данному человеку, раскрыть и усилить ее всеми экранными средствами.

Я считаю, что обнаружение чувственной сферы личности необходимо для создания образа документального героя, какой бы функцией он ни был наделен в картине. Именно это дает возможность документам «сыграть».

Нужно постоянно заботиться о том, чтобы передать с экрана все обаяние личности, иной раз даже отрицательное.

Актер по природе своей всегда старается воздействовать обаянием. У документального героя это проявляется значительно реже. И все-таки в каждом человеке это есть, пусть в определенный момент, в специфических обстоятельствах.

Я никогда не стремлюсь снять «всего» человека, фиксирую только то, что меня волнует. Не делаю опись личности. Не моя забота. Пусть социологи, психологи анкетируют и всесторонне описывают. В образной документалистике свой принцип отбора: фиксирую то, что меня задевает.

Думаю, у каждого человека есть как бы эмоциональное поле. Оно не всегда и не всем заметно. Но его-то и пытается уловить моя камера. «Флюиды» фотографирую. Они — основной материал строительства образа. Не то, что видится, а то, что чувствуется. Так я получаю «образ для себя».

Но это еще полдела. Надо средствами документалистики «образ для себя» перевести в «образ для всех». Усилить эмоциональное поле личности героя, не нарушая правды.

Однако и это еще не все. Мало «раскрыть человека». Мало получить на пленке ясно видимые черты его характера. Для построения образа из документов всякий раз, как мне теперь представляется, надо опираться на идею, лежащую уже вне данного конкретного лица. В обществе. Во времени.

Это нравственная идея образа, которая позволяет собрать отдельные факты, черточки характера в единую систему.

Строя образ из документов, я постоянно соотношу объект изображения с каким-то своим идеальным представлением. Я как бы выбираю из моего героя то, что считаю прекрасным. Прекрасным со знаком плюс и прекрасным со знаком минус.

Образ для меня — всякий раз попытка выявить это соотношение: чем хорош для меня человек, чем плох. Нейтральный, так сказать, материал по возможности опускаю.

Именно так! Факты, действия, рассказы — все подчинено одной цели: выявить идеальное. Повторяю, с моей точки зрения.

Иного способа проникновения во внутренний мир другого человека просто не знаю.

Любому общежитию требуются образы-маски, то есть закрепленная манера поведения, закрепленные реакции. В семье, на работе — где угодно. И документалист должен учитывать эту человеческую особенность. Дети и звери живут без масок. Впрочем, дети до поры до времени.

Можно, конечно, критически отнестись к «маскам» героя. Но ведь приходится пользоваться ими как готовым материалом. Пользоваться и играть ту игру, которую ведет документ. Разоблачать безнаказанно нельзя. Нельзя и отнимать безнаказанно игровое начало. Вне «игры», которую придумал для себя человек, нет личности. Раскрыть личность — не значит анатомировать ее. Иногда приходится, но это особые случаи.

Конечно, иногда нужно сбросить маску с лица героя. Но чаще я стараюсь сохранять и укреплять терпеливо образ, намеченный человеком в жизни.

Нет, пусть личность строит легенду. Пусть живет по своей легенде. Пусть так. Из множества лиц-масок я беру то, что соответствует образу, который я строю в работе с документальным героем.

Работа с героем над образом... Сама эта постановка вопроса может показаться неправомерной. В игровой картине работа с актером естественна. А тут?

Некоторые считают: нельзя притрагиваться к документальной реальности. Нарушается достоверность. Наше дело — фиксировать. По

возможности деликатно, издали, не мешая. Вмешательство начинается только на монтажном столе, в работе с кинодокументами. Здесь отбирай, усиливай, комментируй! А на съемочной площадке — нет. Документ должен быть просто «куском жизни», сохраняющим многозначность реального мира.

Наиболее последовательные сторонники этого взгляда на работу документалиста считают, что автор не должен интерпретировать личность. Зритель сам разберется, сам расшифрует документального героя.

При таком методе работы иногда на экране действительно возникает яркий образ человека. Это редко, но бывает, если иметь дело с героем, который в повседневном поведении легко и открыто выявляет черты своей личности. Личность талантлива, сильна, органична, темпераментна, типажна, короче говоря, способна легко генерировать свой образ в обстановке публичности, — тут, пожалуй, и особого искусства не надо. Тут не забывай только время от времени выключать камеру. И пусть даже на экране такой человек «почему-то» выглядит бледнее, чем в жизни, все довольны. Какая удача!

Сам грешен — знаю я эту легкую добычу. Однако жизнь все больше приучает меня к тому, что настоящее богатство лежит все-таки не на поверхности натуры, а в глубине ее. И сокрытый, на первый взгляд, человек дает более ценный материал для построения образа.

Хотя нет, не дает — добыть надо!

Внутренний мир человека — главная реальность художественного документального фильма. Но это реальность невидимая. И потому изобразить ее можно не прямо, а только опосредованно.

Классическая хроника держалась на двух действиях: наблюдении и отборе кинофактов. Экранная публицистика предложила третье действие — конструирование кинопонятий. А художественная документалистика идет еще дальше, требуя извлечения эстетической информации из факта в момент документирования, извлечения гармонии из документа. Но этого нельзя сделать, не вступая с фактом в активные взаимоотношения.

Так в арсенале документалиста оказываются и сценарно разработанный сюжет, и, условно говоря, постановочные средства различного рода, провоцирующие раскрытие внутреннего мира отдельного человека или целого общежития.

Обязательно ли использование этих средств? Нет, конечно. Можно ведь исследовать нутро земли, наблюдая и исследуя вулканы. Так и здесь. Если по счастью перед тобой вулканический выброс личности — торопись снимать. Но ведь такая удача ожидает документалиста нечасто. Значит, надо искусственно вызывать «вулканы». В этом самая суть нашего мастерства.

А снять «действующий вулкан» может и кинолюбитель...

Внешнее течение жизни само по себе обычно не передает внутреннего борения личности. Между тем внутренняя жизнь и есть основное при создании образа. Как проникнуть в нее?

Через болевые точки. Понять, что человека радует и огорчает, чего он боится, на что надеется и т. д.

В жизни каждого случаются поворотные моменты, когда оказываешься перед необходимостью выбора. Нарушен автоматизм повседневности — надо решать. В такие моменты проверяются человеческие убеждения. Если бы была возможность поставить камеру в этих точках нравственного напряжения личности!

Наиболее полно личность проявляется в критических ситуациях. На этом держится чуть ли не вся мировая драматургия. Но тот же принцип применим и к документальному фильму. Правда, критическую ситуацию нам чаще всего приходится показывать отраженно, как воспоминание. Тем не менее если знать точку нравственного напряжения личности даже и в прошедшем времени, то можно, поместив героя в эту точку, получить необходимый для документальной драмы эффект. Я убеждался неоднократно, что, если удается нащупать точки нравственного напряжения в настоящем или через воспоминание, есть надежда выстроить образ. Причем не обязательна ситуация «быть или не быть?». Иной раз нравственное напря-

жение возникает в самых обыденных обстоятельствах. Тогда надо, не стесняясь «мелочности», фиксировать именно эти бытовые обстоятельства.

Образ содержит тайну личности. Иначе это всего-навсего облик, а не образ. В отдельных ситуациях частица тайны вырывается наружу. Иногда можно создать такую ситуацию или пронаблюдать личность в острый момент. Впрочем, многие из нас, документалистов, предпочитают иметь дело с бесхитростными людьми: «Мне нечего скрывать. Я весь как на ладони...»

Личность в спокойном, я бы сказал, холодном состоянии не способна генерировать свой образ. Только в состоянии эмоционального возбуждения. Но документальная камера редко застает такие моменты. Поэтому приходится создавать особые условия, когда кое-что все-таки видно в глубине колодца.

В точке нравственного напряжения человек всегда испытывает эмоциональный подъем. Возникает, я бы сказал, поле эмоциональной активности. При тонком обращении оно фиксируется на пленке и его изучение передается зрителю. Вот тогда-то зритель и может прочесть невидимую часть спектра. Ему становится понятным не поддающееся словесному объяснению внутреннее состояние героя. Я выше всего ставлю именно такое воздействие на зрителя.

Для получения фотоснимка необходимо, чтобы объект имел световое излучение. Для получения образа нужно, чтобы личность была способна к особому эмоциональному излучению. Оно зависит не только от характера, но и от состояния человека. В холодном состоянии излучения не происходит. То есть автор, возможно, и уловит слабые токи, достаточные для того, чтобы в его сознании стал складываться образ. Но камера — грубый инструмент. Пленка малочувствительна, и, чтобы образ мог быть прочитан, приходится придумывать средства возбуждения личности. Это может быть ситуация. Это может быть воспоминание. Это может быть партнер в диалоге. Это может быть провоцирование вопросом либо действием. Средства применимы самые разные. Иной раз и придумывать их не надо: сама повседневность помогает документалисту. Но правило остается правилом: возбуждение личности — условие получения того или иного ее образа.

Дальше необходима такая драматургическая организация материала, чтобы и зритель, познавая документального героя, пребывал в состоянии душевного напряжения. Собственно, так же, как и при восприятии игровой структуры. Но почему-то мы, документалисты, часто об этом забываем. Получается какая-то странная ситуация: зритель не успевает вчувствоваться, мы его торопим. Вот и остается в его памяти только информация, а не образ. Нет, надо, чтобы мы умели постепенно захватить зрителя, разогревая его воображение. Не соучастия (слишком слабо!), а сострадания надо добиваться от него.

Только сострадание развивает душевно человека. Значит, и материал должен быть драматичным.

Для создания образа необходимо обнаружить конфликт не вне личности, а внутри ее. Личность — сгусток общественных напряжений.

Характер растворен в личности. Задача в том, чтобы выделить его и сконцентрировать в образе. Отсечь второзначное. Характер вообще не очевиден. Очевидна какая-нибудь характерность, а это совсем другое. Только краска. Характер выявляется через систему контактов человека. Конечно, через поступки, если их можно пронаблюдать. Не результаты, а именно поступки.

Существует расхожее мнение: если и возможен конфликт в документальном фильме, то лишь как столкновение разных позиций. Между тем столкновение позиций — это, как правило, и конфликт характеров. Только тогда, когда он есть, возможна документальная драма. Вот почему ее надо населять не просто характерами, а взаимодействующими характерами.

Документалисты очень часто изменяют этому правилу, показывая в фильме героев, связанных между собой лишь функционально. В таких случаях одна личность не раскрывает

другую, а просто соседствует с нею. Поэтому единого действия не получается.

У каждого человека в городе есть свой город, в доме — свой дом. Человек формирует условное пространство, где он находится в связях и взаимодействии с другими людьми. Для создания образа документалисту необходимо войти в это пространство, почувствовать его границы.

Мне кажется, что в фильме должно быть единое пространство даже при многих действующих лицах. Тогда оно создает атмосферу, настроение и фильм получается более цельным.

Образ строится через систему контактов. Личность реагирует на личность. Дело автора — избрать ту часть контактов, которая, с его точки зрения, высвечивает документального героя. Это есть решение образа, его драматургия. При иных сочетаниях сложится другой образ, может быть, даже противоположного значения.

Личность проявляется в «игровой момент», то есть тогда, когда вступает в контакт с другими людьми. Тут и открываются дверцы в глубь натуры.

Человек со своей особенной душевной структурой доверяется документальной камере только при условии правильно избранного или построенного общения. Я бы сказал так: хочешь «сыграть» героя — ищи ему партнера. Можно и не снимать этого партнера, пусть зритель о нем и не догадывается. Но все равно нужный монолог в фильме получится как результат диалога.

Интервью надо не взять, а сыграть. Это психологический сеанс, в котором ты своим эмоциональным напряжением заряжаешь собеседника. Возникают токи общения между партнерами. Невидимые на расстоянии, но читаемые камерой на крупном плане. В этом суть «игрового момента» при съемке интервью.

Идеально, чтобы на съемочной площадке герой находился в состоянии влюбленного на свидании. Когда все нервы напряжены... Или был растроган самыми дорогими для него воспоминаниями. Я не признаю синхронную съемку при нормальной температуре.

Вне эмоций общение не проявит скрытых особенностей натуры. Поэтому я всегда стараюсь организовать перед камерой собеседников, находящихся в «игровых» отношениях, то есть возбуждающих друг в друге любовь, раздражение, легкомыслие... Либо сам «подыгрываю» моему герою. Не вопросы готовлю, а «игру».

И еще. Важна обстановка действия. Даже если она останется потом за кадром. Часто она важна не для зрителя, а для самого героя. Он ведь не актер, способный творить в любых условиях. Я убеждался неоднократно, что нельзя произвольно менять место съемки. Герой слабеет, вянет. Иной раз пытаешься свалить вину за неудавшееся интервью на неумение «исполнителя». Но виноват ты сам, потому что разрушил привычные для героя жизненные связи и не нашел необходимых опор и приспособлений. А они нужны неактеру больше, чем актеру. Он не может оставаться естественным в искусственной атмосфере. На съемке он должен чувствовать себя как рыба в воде, несмотря на свет, камеру, микрофон и другие обременительные аксессуары нашего творчества. Как рыба в воде! Тогда возможно и живое слово, и живое действие.

Техника общения с документальным героем сложна и разнообразна. Но главное — во что бы то ни стало освободить, раскрепостить его. Все приспособления, используемые документалистом, должны быть направлены на это. Только в состоянии эмоциональной раскрепощенности возможно самовыявление личности. Вот и хлопочешь иногда с утра до вечера, чтобы снять ту броню, которой закрыт обыкновенно человек при встрече с документалистом. И бывает, хлопочешь безрезультатно.

А иной раз задел болевую точку, сам раскрылся навстречу герою — и уже он не замечает камеры, ему только твой взгляд нужен и чтобы слушал внимательно.

Тут уж не зевай и пленки не жалей. Второй раз такого не будет. Мы ведь работаем без дублей.

И скрытое, и открытое наблюдение, и провоцированная ситуация, и прямое интервью — все приемы хороши, если фиксируют эмоцио-

нальное общение документального героя. Контакт на уровне чувств, а не просто обмена информацией дает возможность зафиксировать столь тонкие душевные вибрации, что в результате документальный образ не уступает «актерскому». А временами, может быть, и превосходит его.

Выстраивая из документов образ, я стараюсь сочетать общий, средний и крупный планы жизни изображаемого лица.

Общий план. Я имею в виду социально-психологический фон, обозначение атмосферы места действия. Выделяю самые характерные черты. Ищу во внешности, в манере поведения типичное. Знакомлю с географией жизнедеятельности моего героя. Пытаюсь соединить его со средой. Не выделить, а именно соединить. Для меня важны здесь не только прямые контакты героя. На общем плане просматривается большой круг общения. Экран может объединить даже незнакомых между собой людей, если такое объединение дает яркий, быстро действующий на зрителя, легко воспринимаемый, легко угадываемый фон. Это работа по преимуществу на уровне стереотипов. Здесь стараюсь много времени не тратить. Добиваюсь от зрителя примерно такой реакции:

— Ага, ясно, где это происходит. Понятно в общих чертах, как он живет.

Кто, где, когда — вот те вопросы, на которые дает ответы общий план образа.

На среднем плане меня волнует уже малый круг общения героя. Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты. Я бы еще добавил — «враг». Последний не меньше характеризует личность. Основная форма работы — диалог. Стараюсь не особенно вглядываться в функциональные взаимоотношения людей. Зато рассматриваю как можно более пристально моральные отношения. На среднем плане взаимодействуют только те, кто действительно сталкиваются и соприкасаются в жизни: друзья, родные, сослуживцы, соседи... Средний план должен прояснить индивидуальность моего героя, выделить его из фона, среды. Поэтому ищу не типичное, как на общем плане, а индивидуальное.

Крупный план. Это интимный круг общения. Это нравственные отношения человека с самим собой. Это внутренний монолог. Это рассматривание человека с наиболее близкой дистанции — глаза в глаза. Выйти на крупный план сразу невозможно. Удается в редкие мгновения. Но зато, конечно, это самое ценное в образе.

Между прочим, такое деление на крупный, средний и общий планы стараюсь подчеркивать и пластически.

Не тороплюсь снимать ни скрытой, ни открытой камерой, пока не разверну своего героя нужной для всего замысла картины стороною. Но что это значит? В актерском фильме провожатым становится воображение, домысел. А в документальном как быть?

По-моему, так же.

Надо прочувствовать героя силой своего воображения. Без этого вряд ли возможно полноценное сложение образа. Никакая техника съемки не заменит воображения. Оно же наталкивает на открытие тех деталей, которые сначала не были видны.

Так что формула «я в предлагаемых обстоятельствах» справедлива и для документального искусства.

Я взял за правило «проигрывать» своих героев в себе до съемок. Это отчасти напоминает акт перевоплощения в игровом кино. Только там лицо вымышленное действует как реальное. А здесь реальное лицо живет в воображении.

Прихожу домой, ложусь, закрываю глаза и начинаю вспоминать. То есть мой герой еще раз со мной встречается. Как будто мозг записал на магнитную ленту все наши разговоры. Прокручиваю в голове ленту воспоминаний и часто обнаруживаю то, чего не заметил во время реального общения. Память как бы выделяет сама все важное, убирает второстепенное.

Пытаюсь «играть» характер своего героя. Пусть он поживет во мне, поговорит, подействует во всяких возможных и невозможных ситуациях. Пусть реальный герой погуляет во мне свободно, как во сне. Я стараюсь дать ему полную свободу действия. Конечно, это

после различных реальных наблюдений, разговоров, встреч.

А потом можно снимать. На съемочной площадке я ловлю то, что рассмотрел в своем воображении. И знаю, кого и что я снимаю.

Иногда герой во мне никак не может заговорить. Не могу его запомнить. Значит, не понял. Не мой герой, чужой. Снимай не снимай — путного ничего не выйдет.

Когда же все-таки начинает складываться образ при работе над документальным фильмом? У меня есть точный сигнал: когда я начинаю предугадывать действия, слова, поступки героя. Такое предугадывание и есть, помоему, предчувствие образа.

Воображение — лучший анализатор. Оно действует на основании знания и впечатлений от реального лица. Знание дает логику, нужную для укрепления конструкции образа. Впечатления, часто не поддающиеся логическим мотивировкам, составляют его живое тело.

Выбирая и акцентируя определенные свойства реальной личности, очерчивая ограниченную творческой волей автора систему контактов, мы выстраиваем роль. Это способ познать внутреннюю сущность документа и «сыграть» его.

Конечно, эта роль документальна, но не единственна для героя. Личность многозначна, поэтому нам надо выбирать.

Я думаю, что без ролей нельзя от документа перейти к образу, а от правильности их соединения зависит художественная цельность документальной картины. Так же, как игровой.

Актер всегда знает свою роль, постоянно контролирует себя. Неактер живет естественно перед камерой только тогда, когда «играет» по незнанию. Тогда это документальная роль. Я никогда не посвящаю героя в сценарный замысел, чтобы избежать самоконтроля с его стороны.

Мне важно, чтобы отдельные черты и черточки реальной личности сошлись в одну роль. Сами собой такие вещи не получаются. Документальный герой открыт для многих ролей. Это естественно. Роль должен держать я, режиссер.

Если я хорошо подготовился к съемке...

Документальный фильм может быть сформирован по законам искусства. Тогда это спектакль документов, создающий художественный образ мира.

Трудно найти лучший способ раскрытия живой действительности, чем документальный фильм.

Трудно найти большего маскировщика, подменяющего картину реальности полуправдой или совсем неправдой, чем документальный фильм.

Дело в совести автора.

Документалист — не профессия, а позиция. Это позиция исследователя, которому во что бы то ни стало необходима истина. Во имя самой истины.

Живописание человеческого духа — в этом я вижу высший смысл документального фильма сегодня. Не обособиться хочу как документалист, а соединиться с театром, литературой, музыкой.

Нельзя рассматривать документальный фильм лишь в системе информации. Там он всегда будет нужен. Но, кроме того, документалистика — часть национальной художественной культуры.

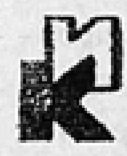
Документальный фильм может и должен содействовать росту гражданского самосознания.

И помогать развитию личности.

И крепить единство народа.

И строить человеческое будущее.

Все материалы, публикуемые под этой рубрикой, связаны с личным опытом авторов и их творческими наблюдениями и не претендуют на всеобщую теоретическую значимость предлагаемых выводов.



К 100-летию Я. А. Протазанова

И. Вайсфельд

Эффект Протазанова

В дни столетия со дня рождения Якова Александровича Протазанова на экранах кино и телевидения шли его немые фильмы — «Дон Диего и Пелагея», «Сорок первый», «Праздник святого Йоргена», «Процесс о трех миллионах» и звуковые — «Бесприданница», «Марионетки». При просмотре «Марионеток» в Доме кино мой сосед принял этот фильм 1934 года за новый, премьерный; впрочем, весь зал воспринимал его как остросовременный политический фильм.

Картины, снятые 40 и более лет назад, живы, увлекают, вызывают смех и слезы — знаменательное событие! Событие, которое опровергает распространенное мнение, будто фильмы быстро устаревают. Не будем упрощать: действительно, многие и многие фильмы остались лишь свидетельствами самоотверженных художественных поисков своего времени и более не отвечают сегодняшнему эстетическому самосознанию общества. Но, как и в литературе, из этого вовсе не следует вывод о фатальной обреченности фильма на устаревание.

В восприятие зрителя 80-х годов органически входят «старые» фильмы: и «Броненосец «Потемкин», и «Новые времена», и «Окраина», и «Мы из Кронштадта», и «Чапаев», и «Похитители велосипедов». (Думаю, что еще многие кинопроизведения прошлого могут вернуться в кинорепертуар современности, если их технически восстановить, а зрительские аудитории психологически подготовить к их восприятию.)

Поразительный успех фильмов Протазанова у нашего современника объясняется и индивидуальными чертами дарования, и биографией режиссера, и проявлением закономерных, устойчивых процессов в жизни советского искусства. Поразмышляем о них.

●

Не всякий успех можно возвести на пьедестал почета.

Не страдавшая излишней скромностью Вербицкая, автор «Ключей счастья», так оценивала свою собственную персону:

«Меня читают шибче Толстого. Меня читает вся Россия — студентки, курсистки, вообще интеллигенция, читают также рабочие, ремесленники, приказчики и вся демократия» [1].

Протазанов был одним из режиссеров экранизации «Ключей счастья». Картина давала кассовые сборы. Но какое она имела отношение к искусству и к действительному, достойному успеху?

Протазанов в дореволюционном кино до поры до времени шел по течению, но, в отличие от Вербицкой, не был ни развязным, ни самовлюбленным.

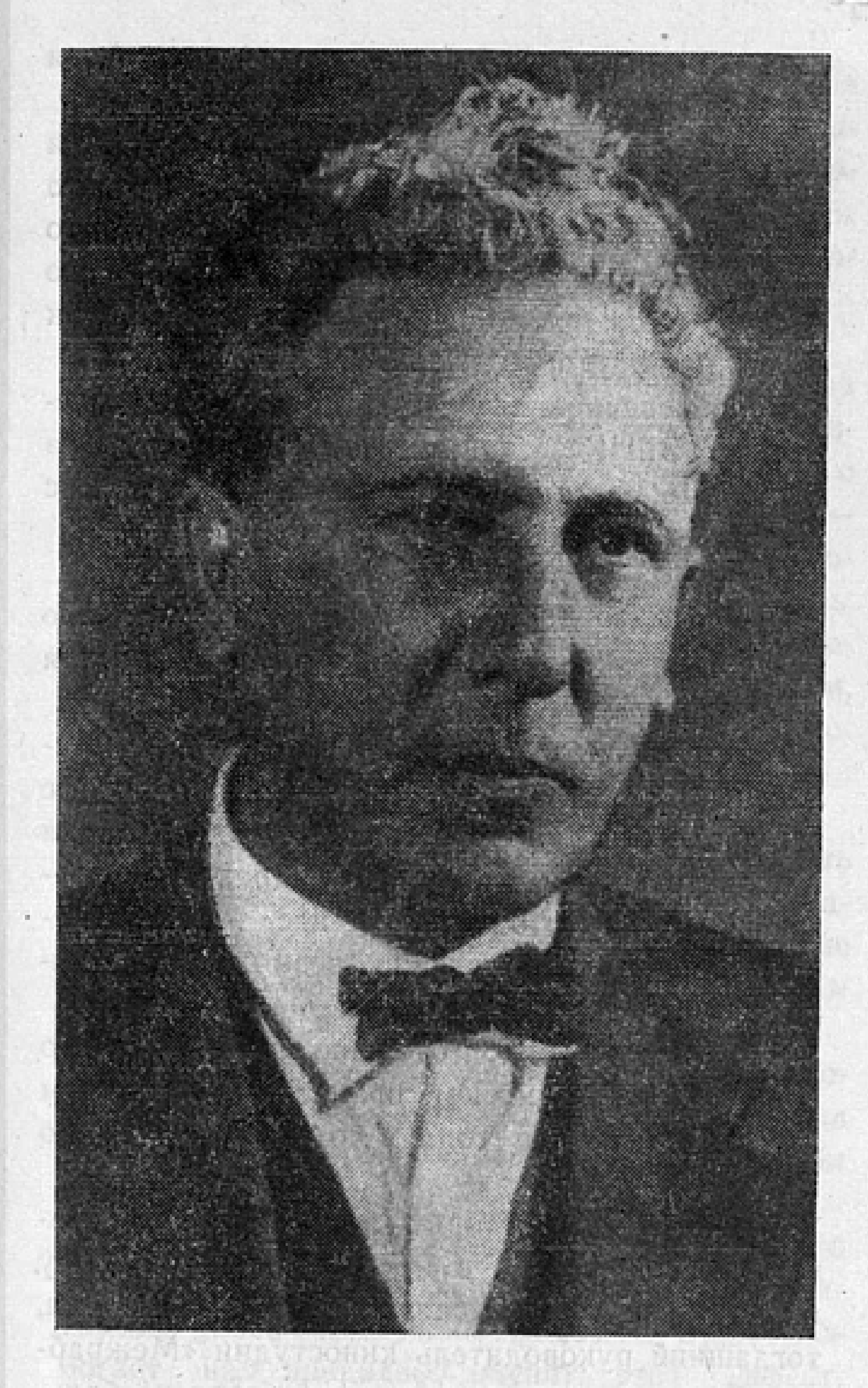
Позднее об этом времени он скажет: «...до революции ни один творческий работник кинематографа, ни один актер не мог работать по-настоящему, как ему диктовали дарование и стремление, он не мог развиваться и идти вперед — перед ним стояла непреодолимая стена — хозяин, заинтересованный лишь в наживе... Оглядываясь на прошлое кинематографии, я с горечью вижу, сколько усилий, сколько творческих сил пропали даром, сколько талантливых людей исковеркано буржуазным кино» [2].

У Протазанова хватило сил, чтобы в экстремальных для художника условиях и еще не ломая коренным образом неписаных эстетиче-

---

[1] Цит. по кн.: Арлазоров М. Протазанов. М., 1973, с. 47.

[2] Протазанов Я. А. Клочки воспоминаний. Выступление перед студентами и преподавателями ВГИКа 9 февраля 1945 г. ЦГАЛИ, ф. 1921, ед. хр. 22, с. 28.



Я. А. Протазанов

ских конвенций попытаться сказать свое слово в русском кинематографе: он верил в его будущее. Укажу на экранизацию «Пиковой дамы» и на картину, снятую в 1918 году, но еще до национализации кинофотопромышленности, — «Отец Сергий» (кстати, она снова вышла на экраны в 70-е годы, незадолго до того, как И. Таланкин экранизировал это произведение Толстого).

Протазанов относился к числу немногословных кинорежиссеров; для журналиста добиться от него интервью было задачей неосуществимой и так и не осуществленной. Неудивительно, что так скупы свидетельства внутренней жизни Протазанова, которыми располагает наука. Поэтому так важно выступление режиссера перед коллективом ВГИКа, которое состоялось незадолго до его кончины. В этом выступлении Протазанов говорил, что русские актеры еще в дореволюционном кино давали образцы перевоплощения на экране, «и я всегда был убежден в том, что наши актеры выдвинут русские кинофильмы на первое место» [3].

И все же, несмотря на несомненную честность побуждений передовых русских художников, на их известные достижения на пути к некоммерциализированному искусству, у нас нет оснований для идеализации дореволюционного кино и, в частности, судьбы Протазанова.

В некоторых работах, посвященных дореволюционному экрану, в диссертациях, которые я читал, просматривается тенденция к идиллическому изображению этого периода истории кино: как будто общество не было классовым и как будто власть рыночных отношений, киномонополий внутри страны и на международных кинорынках не была такой влиятельной, подавляющей личность художника.

Чрезвычайно показательно, что модель дореволюционного русского кино дала себя знать, когда Протазанов в 1921—1923 годах снимал фильмы на киностудиях Берлина и Парижа. Коснемся сначала внешнего обстоятельства — тем, названий картин (копии многих из них не сохранились, и мы о них можем судить лишь по прессе, подобно тому как историки театра пишут о давних сценических постановках). Вот некоторые из этих «контрапунктов»: у Ермольева Протазанов ставил «Во власти греха» и «Грех», на студии «Фильм Карени» — «Тень греха» (1922), у Ермольева «Так безумно, так страстно хотелось ей счастья», на «УФА» — «Паломничество любви» (1923); у Ермольева — «Не пожелай жены ближнего твоего» («Прелюбодеяние») и «Женщина с кинжалом» («Обнаженная»), на студии «Пари» — «За ночь любви» (1921); у Ермольева — «Пляска смерти», в «Орионе» — «Смысл смерти» (1921) и т. д... Все это — невеселые знаки распада идео-

[3] Протазанов Я. А. Клочки воспоминаний, с. 10.

логического и эстетического, распада, который мог бы привести иного художника к полному творческому краху. Но — не Протазанова: в нем созревало желание покончить с инерцией, поставить крест на прошлом и начать жить в искусстве по-новому.

При Ермольеве для него такой альтернативы существовать не могло.

Позднее, когда Протазанов работал в «Орионе» или «УФА», возможность принципиального решения проблемы появилась: в это время зарождалось и набирало силу советское кино. Внутренний кризис в сознании Протазанова стал обостряться и в результате привел всемирно известного, материально обеспеченного русского режиссера к разрыву со всей социальной, экономической и эстетической системой, к которой он принадлежал.

Собственный жизненный и художественный опыт подсказал Протазанову: есть на свете ценности, более важные для человека, чем сытость и комфорт. Вспомним здесь слова Эйзенштейна из его автобиографии: «Итак, в семнадцатом году я представляю собой молодого человека интеллиг[ентной] семьи, студента инст[итута] гражд[анских] инженеров, вполне обеспеченного, судьбой не обездоленного, не обиженного. И я не могу сказать, как любой рабочий и колхозник, что только Окт[ябрьская] революция дала [мне] все возможности к жизни.

Что же дала революция мне и через что я навеки кровно связан с Октябрем?

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником» [4].

Драма Протазанова и его вина перед самим собой в том, что он не сразу это осознал. Его счастье в том, что он все же пришел к единственно верному решению. Рене Клер, снимавшийся у Протазанова в «Смысле смерти» и прошедший у него школу обучения кинематографу, рассказывая о тяжелых условиях работы на французской студии, вспоминает: «Терпение Протазанова подвергалось тяжким испытаниям... причины же этого недовольства мне были слишком хорошо известны»... [5]

В письме из Ниццы Протазанов жаловался на то, что все его постоянное окружение — это праздная толпа ничего не делающих и что-то изображающих людей: «Для меня это не по нутру. Как русский, я чувствую себя как «гость на празднике чужом» [6].

В приведенной выше стенограмме выступления во ВГИКе записан вопрос профессора Н. А. Лебедева: «Почему вы расстались с Патэ?»

Протазанов ответил:

«Туда вступили эмигранты, дело приобрело нехороший запашок и политически стало для меня неприемлемо».

В том же выступлении Протазанов, размышляя о советском киноискусстве, сказал: «Все это свидетельствует об огромной заботе партии и правительства о творческих кадрах кинематографии, о том, что только у нас, только в нашей замечательной стране возможен подлинно свободный полет творческой фантазии» [7].

Это был вывод, подготовленный всей жизнью Протазанова, решением, принятым режиссером за двадцать два года до выступления во ВГИКе.

Любопытны некоторые подробности возвращения Протазанова в Россию. (Воспроизвожу их так, как мне рассказал М. Н. Алейников, тогдашний руководитель киностудии «Межрабпом-Русь», с которым у нас, несмотря на большую разницу в возрасте, были в течение многих лет дружеские отношения.) Внешторг командировал Алейникова в Берлин для закупки киноаппаратуры и пленки. Перед отъездом состоялась его беседа с А. В. Луначарским. Нарком просвещения высоко ценил талант Протазанова и просил Алейникова в случае запроса Протазанова о возвращении немедленно телеграфировать в Москву.

В Берлине Протазанов позвонил Алейникову (они хорошо знали друг друга еще по работе в дореволюционном кино) и попросил встречи.

В одном из берлинских ресторанов Алейни-

---

[4] Эйзенштейн Сергей. Избр. произв. в 6-ти т., т. 1, М., 1964, с. 72.

[5] ЦГАЛИ, ф. 1921, оп. 2, ед. хр. 44.

[6] Арлазоров М. Протазанов, с. 85.

[7] ЦГАЛИ, ф. 1921, оп. 2, ед. хр. 22, с. 28.

ков заказал ужин. Он просил сервировать стол только русскими блюдами: картошка в мундире, кислая капуста, селедка, соленые огурцы, икра, водка (оба не пили). Еще не садясь, Протазанов осмотрел стол и улыбнулся: он, конечно, понял, что в России его примут.

●

По возвращении, в 1924 году, Протазанов ставит «Аэлиту», в 1925 — «Его призыв» и «Закройщик из Торжка», в 1926 — «Процесс о трех миллионах» и «Сорок первый», в 1927 — «Дон Диего и Пелагея» и «Человек из ресторана», в 1928 — «Белый орел», в 1929 — «Чины и люди», в 1930 — «Праздник святого Йоргена»... И так далее. Его последним фильмом, снятым во время войны в Ташкенте, был «Насреддин в Бухаре».

Для Протазанова наступила другая жизнь.

Когда-то Достоевский писал брату: «Быть человеком между людьми и остаться им навсегда в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее»[8].

Протазанов, человек абсолютно другой эпохи и других художественных взглядов, дожил до своего счастливого часа: он стал «человеком между людьми».

Это, по-видимому, и есть то главное, что обусловило «эффект Протазанова» и неувядаемый успех его лучших фильмов. Время помогает нам правильно оценить этот эффект, сопоставимый по своему эстетическому значению с монтажным «эффектом Кулешова».

●

В оценке творчества Протазанова просматриваются несколько направлений.

Первое я бы назвал «защитным рефлексом», оно возникло в полемике с предвзято негативным отношением к его фильмам со стороны отдельных критиков. Именно «защитный рефлекс» предопределил завышенные оценки некоторых хорошо задуманных, но не вполне удавшихся фильмов (например, «Его призыв»), равно как и дореволюционного творчества Протазанова.

Второе — снисходительное похлопывание Протазанова по плечу — оценка его как режиссера «репертуара» (в противоположность режиссерам, создающим-де настоящее искусство).

Третье (переплетающееся со вторым): разделение мастеров кино на «традиционалистов» и «новаторов». Протазанову, как правило, отводилось место в первой категории — среди художников, не открывших ничего нового в искусстве кино.

Возможно, мы были бы слишком нетерпи-

Я. Протазанов. 1890-е годы. Фото публикуется впервые



[8] Цит. по кн.: Бурсов Б. Личность Достоевского. Л., 1974, с. 157.

мыми и строгими, полностью отвергая схему «новаторы — традиционалисты»: она все же в известной мере отражает истинное положение дел; но неверна была бы и ее абсолютизация, стремление одной этой схемой всеохватно характеризовать период становления и развития советского кино. Если уж и соглашаться с весьма условным разделением кинорежиссеров на «традиционалистов» и «новаторов», то, исходя из факта, что лучшие фильмы Протазанова спустя десятки лет не подвержены старению, мы можем утверждать: все-таки Протазанову должно принадлежать почетное место среди новаторов.

Однажды я спросил Виктора Борисовича Шкловского, как бы он охарактеризовал Протазанова в двух словах. Шкловский ответил:

— Знал зрителя.

Знание зрителя — великое искусство, которому не мешало бы поучиться многим современным сценаристам и режиссерам.

Легко впасть в упрощение, легко заискивать перед зрителем. Труднее понять социальные, психологические, эстетические запросы, лежащие в основе восприятия кинематографа не десятками, сотнями или даже тысячами, но миллионами зрителей. Протазанов шел к постижению зрителя долго и трудно, преодолевая навыки, которые складывались в его работе на студиях Ермольева, Патэ, УФА, расставаясь с последствиями эстетической эклектики, вырабатывая свой новый выразительный язык экрана (я не случайно написал «экрана»: знал бы Протазанов, что несколько его фильмов оказались истинно телевизионными!).

Одним из немаловажных формообразующих признаков кинематографа Протазанова была политическая актуальность, реализация социального заказа времени, ангажированность — в понимании не обывателя, ремесленника, но — Горького, Маяковского, Алексея Толстого.

Даже ранняя комедия Протазанова «Закройщик из Торжка» появилась на свет благодаря бесхитростному, но не такому уж простому заказу — пропагандировать госзаймы.

Постановка «Белого орла» была вызвана к жизни стремлением продолжить новаторство Н. Зархи и В. Пудовкина в «Матери»: раскрыть историческую обреченность правящего класса царской России в психологическом аспекте — созвучно тому, как в театральной драматургии эту проблему решал М. Булгаков своими «Днями Турбиных». Насколько неслучайна была для Протазанова работа над «Белым орлом», говорит и тот факт, что по первоначальному решению ставить фильм «Мать» на «Межрабпом-Руси» должен был именно он. Об этом свидетельствуют хранящиеся в ЦГАЛИ воспоминания ассистента Протазанова Морского.

Для того чтобы снять острокритическую комедию «Дон Диего и Пелагея», режиссеру надо было жить своим временем, обладать точным политическим мышлением.

«Марионетки», вышедшие на экран всего через год после прихода Гитлера к власти, были разящей сатирой на фашизм — сейчас эту сатиру по справедливости назвали бы политическим фильмом.

Четкость политического мышления сопрягалась у Протазанова с высоким артистизмом его режиссуры.

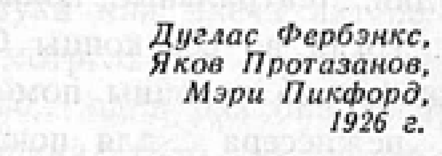
Он был нетерпим к полуработе, полуответственности, полупрофессионализму. Протазанов был Мастером с большой буквы.

Сценарист Олег Леонидов, много лет работавший с Протазановым, рассказал в своих воспоминаниях о том, что малейшую актерскую, сценарную и всякую иную небрежность он решительно отвергал, презрительно именуя ее «лапшой». Во всем Протазанов не терпел «лапшу».

Ю. Райзман, вспоминая о своей ассистентской работе, рассказал, как Протазанов однажды... уволил его за небольшое опоздание (это, впрочем, не помешало Протазанову, преподав урок дисциплины молодому помощнику, по достоинству оценить его творческие возможности — вскоре он рекомендовал Райзмана для самостоятельной работы).

Артистичного, взыскательного режиссера уважали, любили, им восторгались те, кто с ним работал. Характерное свидетельство: актер И. Аркадин посылает Протазанову открытку с ялтинским пейзажем и пишет: «Я очень об-




Дуглас Фербэнкс, Яков Протазанов, Мэри Пикфорд, 1926 г.

радовался, увидев в газетном киоске эту открытку. Еще раз вспомнил о чудесных днях работы с Вами на «Празднике святого Йоргена». Очень четко помню каждую деталь съемок у церкви, крестный ход» [9].

Мастерство Протазанова — плод твердой самодисциплины, широкой образованности, труда. «Никогда не пребывал он в бездумной праздности, постоянно читал, изучал творчество того или иного писателя, ту или иную эпоху, философскую или политическую проблему. У него была поразительная память: с одного раза безошибочно повторял он наизусть впервые услышанные стихи», — пишет О. Леонидов [10].

О собственных позициях режиссер высказался так:

«Мало иметь добрые намерения. Надо их осуществлять. А для этого надо постоянно учиться и в своей работе крепко опираться на окружающую действительность. Советская молодежь с первых шагов своей самостоятельной творческой жизни чувствует опору в творческих силах своего народа. Вот почему советскому киноискусству обеспечено первое место в авангарде мирового кинематографа» [11].

---

[9] ЦГАЛИ, ф. 1921, оп. 2, ед. хр. 27.

[10] Леонидов О. Л. Яков Александрович Протазанов.— В сб.: «Яков Протазанов». М., 1957. с. 361.

[11] Протазанов о себе.— Там же, с. 361.

Словом, не случайно Луначарский называл Протазанова «человеком мастерства»... А мастерство «человека мастерства» было очеловеченным. Его режиссерская мысль всегда соотносилась с характером, с чертами поведения героя и антигероя — и тех, кого он любил, и тех, кого обличал своим искусством.

Человечность искусства Протазанова воплощалась прежде всего в актере. Кто бы ни снимался в его фильмах — знаменитые театральные актеры или дебютанты, все они проходили школу протазановской режиссуры. Протазанов помог начать путь в искусстве кино и развить свой талант Аде Войцик («Сорок первый»), Вере Марецкой («Закройщик из Торжка»), Нине Алисовой («Бесприданница»), Ивану Коваль-Самборскому («Сорок первый») и многим другим. У него снимались в разное время и звезды нашего театра: Н. Баталов, М. Жаров, И. Ильинский, В. Качалов, Л. Леонидов, Вс. Мейерхольд, А. Кторов, М. Чехов, М. Климов, И. Москвин, Л. Свердлин, М. Тарханов, В. Орлова, В. Блюменталь-Тамарина, О. Гзовская, С. Мартинсон... Перечень неполный, но открытие актерского кинематографа несомненно, оно опережало кинематографическое время и помогало устанавливать со зрителем тот дружеский союз, который и сейчас жив, действен и прекрасен.

Второе столетие бессмертия художника с

противоречивой, сложной и счастливой судьбой наступило.

Наступило время отрешиться от отживших киноведческих стереотипов в оценке «эффекта Протазанова» в интересах современного советского искусства кино и его эстетической мысли.

Ю. Солнцева

Памятные дни

...Москва зачитывалась научно-фантастическим романом Алексея Толстого «Аэлита».

Вы идете по улицам Москвы и видите — по всему городу расклеены афиши, на них огромными буквами написано: АНТА ОДЕЛИ УТА... АНТА ОДЕЛИ УТА...

Больше никаких объяснений нет. Около афиш стоят толпы людей. Прохожие разворачивают газеты, надеясь найти разгадку таинственных слов, но в газетах те же самые неизвестные «АНТА ОДЕЛИ УТА»!

Что же означают эти загадочные шифры, которые, как сообщают газеты, посылает планета Марс на Землю? Вижу заинтересованность на лицах людей, читающих афиши. Останавливаюсь. Некоторые всерьез спрашивают: «Что, с планеты Марс получены какие-то сообщения?» Другие иронически улыбаются, догадываясь, что это реклама будущего фильма «Аэлита», сообщение о котором уже проникло в прессу.

Студия «Межрабпом-Русь» уже давно решила экранизировать роман Алексея Толстого «Аэлита». Интерес к этой фантастической повести все время ширился, разрастался и приобрел уже массовый характер. Был объявлен конкурс на лучший сценарий. Его победителями оказались А. Файко и Ф. Оцеп, предложившие не буквальную экранизацию, а вольную трактовку романа. Яков Александрович Протазанов и сценаристы приложили много труда, чтобы сделать его кинематографически действенным и увлекательным. Но сложнее всего было найти актрису на роль Аэлиты. Этому выбору Я. А. Протазанов и Ю. А. Желябужский — оператор фильма — придавали большое значение. Были «проверены» все московские театры, студии, театральные коллективы — безуспешно. Тогда во все концы Советского Союза были срочно посланы помощники и ассистенты режиссера для поиска актрисы на роль таинственной Аэлиты.

...Я шла по улице, взволнованная неожиданным событием. Мне предложили приехать на студию для разговора с Я. А. Протазановым. Что же принесет мне завтра этот внезапный вызов на студию? Я терялась в догадках и не находила ответа. Я останавливалась около афиш, читая марсианские знаки, желая каким-либо способом расшифровать их, но они никакой расшифровке не поддавались (как я впоследствии узнала, это была вольная фантазия в словообразовании, не имеющая определенного содержания).

В то время я, окончив Государственный институт музыкальной драмы (бывшую Филармонию) и поступив в студию Камерного театра, мечтала только о театре. И вот теперь кинематограф, которого я не знаю...

На другой день, смущаясь от волнения, я стояла перед Яковом Александровичем. Он долго и внимательно, не проронив ни единого слова, изучал меня, потом неожиданно и решительно сказал: «Вы будете играть прислужницу Аэлиты, а Аэлитой будет Елена Николаевна Гоголева» — и назначил первую репетицию. (Елена Николаевна Гоголева... Мы же учились с ней вместе! Она заканчивала Филармонию, когда я в нее поступила. Елена Николаевна всегда внимательно смотрела на меня, а потом стала называть меня своей сестричкой. Говорили, что я была чем-то похожа на нее. Мы встречались с ней несколько раз, и всегда она повторяла, глядя на меня: «Моя сестричка»).

Он стоял передо мною, элегантный человек с открытым высоким лбом, с вьющимися волосами, с чуть насмешливым взглядом. Но что это у него в руке? Я заметила, что он все время орудует короткой палочкой, похожей на дирижерскую. Похоже, она помогала ему

думать, двигаться, разговаривать. Позднее я увидела его с этой же палочкой на репетиции с актерами. Мне казалось, что когда он был недоволен актером, он дотрагивался ею до руки или плеча актера. Я всегда со страхом смотрела на эту дирижерскую палочку. Помню, один раз она коснулась и меня. Я восприняла это как некую обиду, хотя палочка коснулась меня нежно и Яков Александрович мне улыбался. Во время съемок я всегда следила за ее движением и почему-то все равно считала ее как бы своим внутренним врагом, хотя неудовольствие собственной работой оставалось.

В назначенный день я была на репетиции. Все для меня было удивительно. И огромный павильон, и сам Яков Александрович Протазанов где-то там, наверху, в строящейся марсианской декорации, и оператор Юрий Желябужский, переговаривающийся издалека с Протазановым на языке, им одним понятном. В павильоне больше никого не было. А где же Гоголева, где остальные актеры? Значит, это репетиция только для меня? Для пробы Ихошки была сделана приблизительная декорация планеты Марс. По требованию оператора в декорации зажигают свет. Понемногу павильон начинает наполняться людьми, снующими туда и обратно без всякой, как мне тогда казалось, надобности. На меня надевают условный костюм Ихошки, который, по доверию к режиссеру, я посчитала тогда марсианским, но рассказать о котором даже сейчас мне невероятно трудно. Мне дают задание и возможность его обдумать. Я вхожу в декорацию взволнованная: я на Марсе. На меня обращены десятки внимательных глаз, я стесняюсь, я растерянна. Я делаю этюд по заданию Протазанова, хочу найти на его лице какое-то одобрение, но лицо Протазанова ничего не говорит, он занят уже чем-то другим. Я ухожу, недовольная собой. Очевидно, мне не придется играть Ихошку. Этюд, с моей точки зрения, я сделала не так, как хотела, в этой новой для меня обстановке я не до конца была собранна. В павильоне уже никого не было. Я даже не заметила, как, попрощавшись, ушел Протазанов.

Прошло несколько дней томительного ожидания. Мои надежды, как мне казалось, рушились. На пятый или шестой день мне позвонили и попросили приехать к директору студии Моисею Никифоровичу Алейникову. «Знаете, Юлия Ипполитовна, — неожиданно начал он, — мы с вами решили заключить договор на роль Аэлиты. Изменились обстоятельства, но вас это не должно интересовать. Не возражаете? Почему вы молчите? Отвечайте. А Ихошку будет играть Александра Федоровна Перегонец». «Хорошо... Да... Да...», — ответила я неуверенно, потрясенная этим неожиданным предложением. Договор на роль Аэлиты был подписан со мной в этот же день. Я еще не совсем понимала, что со мной произошло, а на другой день уже была вызвана к Ламановой, которая должна была делать мне костюм по эскизам художницы Экстер. Здесь я чувствовала себя спокойнее, но меня ни на минуту не оставляла мысль о том, как подойти к образу Аэлиты, как понять его. Мы работали тогда над ролью чисто интуитивно, доверяясь фантазии режиссера и своей собственной.

Ламанова и Экстер сидели в глубине комнаты, посматривали на меня и тихо разговаривали. Я, конечно, понимала, что речь идет обо мне, о моем костюме, о моей внешности. Они кого-то ждали, мне казалось, Протазанова. И в самом деле, вскоре пришел Яков Александрович и сейчас же направился ко мне. «Разведите руки, положите их вот так, еще, еще, не двигайтесь...» Я выполнила все его просьбы, не понимая их смысла. Но неожиданно Протазанов отошел в сторону, позвал Ламанову и Экстер: «Фальк, чистейший Фальк, живой Фальк! — заулыбался Протазанов. — Посмотрите». Я знала работы этого художника, и мне, скажу откровенно, были приятны слова Якова Александровича.

Начались съемки, для меня трудные и мучительные. Нелегко было войти в образ Аэлиты, королевы Марса. Кто она, эта королева? Мне было 22 года. Никаким опытом, даже театральным, я не обладала. Я понимала, какая большая ответственность легла на мои плечи. В фильме заняты актеры

Н. Церетелли, И. Ильинский, Ю. Завадский, К. Эггерт, М. Жаров. Я должна общаться и делать роль вместе с этими актерами. Огромное количество людей, связанных с искусством, приходило в павильон, чтобы посмотреть на актеров, на Аэлиту, на декорации художника Рабиновича. Во многих кадрах — огромные по тем временам массовки. Съемки были своеобразной сенсацией, и публика тянулась увидеть необычайное.

Внешние обстоятельства были для меня также не из легких. Костюм был труден, длинен и узок для хождения по высоким лестницам дворца Аэлиты. На голову мне надевалась корона — немыслимо тяжелая, сделанная из стальной проволоки. Приходилось страдать, а пожаловаться было некому. Тревога не оставляла меня, не давала покоя. Чтобы войти в образ, вжиться в обстановку, поверить в реальность происходящего, нужна фантазия, богатое воображение. Но, наверное, этого мало. Может, нужны еще знания? Но где, откуда их взять? Иногда я делилась своими сомнениями с Александрой Федоровной Перегонец, игравшей Ихошку. В ответ на мои невероятно серьезные вопросы она смеялась и давала понять, что тоже ничего об этом не знает. Она была замечательным человеком и удивительной актрисой, и я не могу здесь не вспомнить о ней. Это была умная женщина, разносторонне одаренная. Она умела и петь, и танцевать. У нее был обаятельный голос: стоило ей заговорить, как вы были во власти ее очарования. К моему великому горю, она погибла в Крыму во время оккупации. Вместе с группой артистов Александра Федоровна вошла в подпольную организацию «Сокол», руководителем которой был главный художник Симферопольского драматического театра Н. Барышев. Подпольщики снабжали наших людей медикаментами, многим помогли выжить. В начале 1944 года подпольщики героически погибли...

...Я все время жду разговора с Протазановым о роли Аэлиты. Этот разговор мне необходим. Без помощи режиссера мне трудно собраться, сосредоточиться, понять, что в моей роли главное. У меня складывается впечатление, что разговаривать на эту тему он пока и не собирается, хотя мы снимаем каждый день. Мне почему-то кажется, что непосредственность моего поведения во время репетиций больше всего его устраивает, Может быть, приходило мне в голову, Протазанов доволен тем, что я немного освоила стилистику Камерного театра, а она, как и условные декорации Рабиновича и костюмы Экстер, сотрудницы А. Таирова, была близка стилистике фильма.

...Между тем реклама продолжала трубить об «Аэлите» на улицах, в помещениях, в трамваях, по радио. Огромное количество людей старалось со мной познакомиться. Подходили на улицах, в трамваях, не стесняясь, говорили: «Вы Аэлита, мы вас знаем». Были выпущены папиросы «Аэлита». Немецкая фирма «Хлородонт» просила меня улыбнуться и показать свои зубы — для рекламного фото на тюбиках пасты, от чего я, конечно (к удивлению фирмы), отказалась, несмотря на то, что предлагалась большая сумма денег за эту улыбку. Предложений, часто абсурдных, было невероятное количество...

«Аэлита» была первым советским фильмом, который прокладывал дорогу научно-фантастическому жанру. Жаль, что в этом направлении мы двигаемся удивительно медленно. Со дня премьеры «Аэлиты» прошло 55 лет. Мы уже давно летаем в космос, а крупного произведения о его завоевании наш экран еще не дал.

Я рада, что скромная по теперешним техническим возможностям лента Якова Александровича Протазанова до сих пор живет в памяти моих сверстников. Но фильмы помнят и новые поколения. В документальных фильмах о полете в космос я вижу кадры из «Аэлиты» — как символы мечты 20-х годов о космосе. И во французских документальных фильмах я также встречала Аэлиту.

Прохожие до сих пор продолжают подходить ко мне: «Вы Аэлита, я узнал вас». — «Это же было так давно!» «Такое не забывается, спасибо вам», — с улыбкой говорит прохожий, удаляясь. «Спасибо вам», — улыбаюсь и я...

Н. Алисова

На съемках «Бесприданницы»

...Я вспоминаю Кинешму. Высокий обрывистый берег, наверху — парк, фонтан, окаймленный цепной оградой, и деревянная лестница, спускающаяся вниз, к Волге.

Этот пейзаж — постоянный спутник моих воспоминаний о тех событиях, которые разнообразили размеренную жизнь приволжского городка в 1936 году, когда съемочный коллектив киностудии «Рот-фронт» приехал сюда, чтобы начать натурные съемки фильма «Бесприданница». Между прочим, лестница была выстроена специально для съемок и так понравилась местным жителям, что существует до сих пор. Все остальное в этом скромном, подкупающем своей уютной и неброской красотой городском среднероссийском пейзаже давно изменило своей облик.

Руководил съемочным коллективом человек, о котором я вспоминаю с благодарностью всю свою жизнь. Встреча с ним сообщила творческий заряд необыкновенной силы всему моему дальнейшему существованию.

Этот человек — замечательный советский кинорежиссер Яков Александрович Протазанов.

Я вспоминаю первый год обучения на актерском факультете ВГИКа, когда Протазанов вошел в нашу аудиторию во время сдачи очередного зачета и долго наблюдал, как идет работа над этюдами. Тогда мне и было предложено пробоваться на роль Ларисы в «Бесприданнице».

Конкуренток на эту роль было достаточно: в пробах одновременно со мной участвовало много опытных актрис, среди которых такие выдающиеся мастера, как А. Степанова и А. Тарасова. И рядом с ними — я, первокурсница.

Вероятно, решающую роль в выборе Ларисы сыграл тот факт, что я была самой юной из всех претенденток. Ведь по замыслу режиссера фильм должен был начинаться с юности Ларисы. В режиссерском сценарии так и было написано: «девочка-подросток». Яков Александрович хотел, чтобы главными ощущениями, с которыми Лариса вступала в жизнь, было доверие к окружающим ее людям, радостная непосредственность, с которой она открывает мир, кажущийся ей гармоничным и счастливым. Эти жизнерадостные интонации звучат в первых сценах признания Ларисы в любви к Паратову.

Протазанов, всячески стараясь меня эмоционально «настроить» на нужную ноту актерского поведения, советовал мне заново перечитать «Войну и мир» и особенно внимательно вчитаться во все эпизоды с Наташей Ростовой. Душевные порывы Ларисы и Наташи, их мироощущение виделись Протазанову во многом сходными. И именно этим сходством, по-видимому, была продиктована сцена из фильма, во время которой Лариса (как и Наташа) обжигает на свече руку. Или эпизод танца Ларисы, вызывающий вполне однозначную ассоциацию. Протазанов в процессе долгих, подробных репетиций объяснял мне, что этот танец должен выразить талантливость Ларисы, в нем как бы воскрешалась ее природная и истинно народная непосредственность: она танцует без всяких заученных «па», потому что танцует ее душа.

Яков Александрович прекрасно сознавал, что у меня, студентки, еще нет ни актерского опыта, ни глубоких знаний для раскрытия центрального характера пьесы Островского, поэтому режиссер всеми возможными способами пытался «поселить» меня в мир Ларисы, расширяя мои познания об этикете, тогдашних нравах. Лучшего специалиста по этим вопросам, чем Протазанов, трудно было себе представить.

Для него важно было абсолютно все: и умение носить корсет, и походка, и движение рук, и манера говорить — причем точность историческая у него всегда смыкалась с точностью художественного замысла. Мне доставалось за «подпрыгивающую» походку, от ко-

торой было трудно избавиться, за привычку разговаривать на высоких, восторженных тонах. Протазанов объяснял мне: «Читайте «Врагов», чеховские пьесы. Обратите внимание на то, как разговаривают и действуют доктор Кириллов и его жена — это прекрасная школа для актера».

И еще: «В течение всех съемок вы должны полностью отказаться от личной жизни и думать о Ларисе, ходить, как Лариса, говорить голосом Ларисы — жить Ларисой...»

О постановке «Бесприданницы» Яков Александрович мечтал всю жизнь. Пьесы Островского он считал глубоко поэтическими, а не просто бытовыми произведениями, говоря, что в них заключен огромной силы призыв к человеческой любви. А живое воплощение этой поэзии в «Бесприданнице», конечно же, Лариса. Романтичность намеком присутствует уже в самом имени (Лариса в переводе с греческого означает «чайка»). Ее поэтому и не принимают другие, но она, вопреки всему, остается существом не по-земному возвышенным и вместе с тем не по годам мудрым.

Герои «Бесприданницы», по точному определению Протазанова, прекрасно отдают себе отчет в том, что рядом с ними — личность по-человечески незаурядная, идеал душевной чистоты. Каждый из них не может не испытать на себе притяжение этого идеала — и каждый в то же время стремится погубить эту красоту, недосягаемое для всех совершенство. В этой важной для А. Н. Островского, трагической по звучанию теме существования идеала в мире, обрекающем гения на гибель, Протазанов видел много общего с трагедией пушкинского Моцарта, заключающейся в том, что мир еще не настолько совершенен, чтобы принять гениальность, поскольку живет по законам посредственности. Уйти от гения невозможно: он завораживает своей нечеловеческой духовной силой, сосуществовать с ним — задача непосильная. Один выход — его надо уничтожить.

Во все эти бесчисленные раздумья над пьесой, ход которых порой мог показаться парадоксальным, Яков Александрович всегда посвящал своих актеров, рассчитывая на то, что литературные ассоциации иногда лучше любой режиссерской подсказки смогут вывести нас на нужное решение, разбудить актерскую фантазию. Поэтому Протазанов всегда и был в самом лучшем смысле слова «актерским» режиссером, он обладал верой в актера, в его непосредственное видение образа. Недаром все актеры платили ему глубочайшей признательностью и так мечтали работать с ним еще и еще!

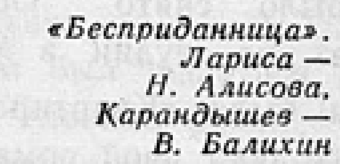
Приходя на съемку, Протазанов не раз сетовал на железные рамки метража, не позволяющие включить в сценарий те или иные эпизоды пьесы. Сейчас-то он, наверное, сделал бы две серии, а тогда это не практиковалось. Всякое сокращение текста Островского он воспринимал мучительно. Подолгу ходил по коридору, размахивая своей палочкой, и повторял: «Ну как же это можно выбрасывать!»

Труднее всего было отказаться от финального монолога Ларисы, когда она, покинутая Паратовым, в отчаянии пытается покончить с собой.

Когда начались съемки финала, Яков Александрович сказал мне, что ни одного слова из этого монолога я произносить не буду. Текст Островского должен звучать в моем сознании, я должна была его проговорить про себя, мне оставлялось только действие: Лариса подходит к обрыву, пытается броситься вниз и не в силах сделать это.

Теперь я понимаю: Протазанов заранее знал, что этот эпизод будет бессловесным, но мне он сообщил о своем намерении только непосредственно перед съемкой. Не откажись Протазанов в этой сцене от текста, финал бы приобрел неуместную театральность, чересчур буквальную для кинокартины. Результат работы над этим эпизодом являл собой пример великолепной точности кинематографического мышления Протазанова, сумевшего, казалось бы, впрямую отойдя от текста Островского, на самом деле максимально к нему приблизиться.

В связи с необыкновенным умением Протазанова добиваться от актера необходимого психологического настроя мне вспоминается





«Бесприданница». Лариса — Н. Алисова, Карандышев — В. Балихин

еще один случай. Мы работали тогда над чрезвычайно трудным, драматически насыщенным эпизодом разговора Ларисы с Вожеватовым, где она обращается к нему за поддержкой: «Вася, что мне делать, я погибаю». Возможно, потому что эту сцену мы играли в свое время на пробах, нам было бесконечно трудно ее эмоционально восстановить. Мы с невероятными душевными затратами бильсь над этим эпизодом почти три дня. Начинали, ничего не выходило — бросали, принимались за другие куски, снова репетировали — и опять безуспешно. Наконец, на третий день, рано утром мы стояли перед аппаратом, готовые к съемкам, и ждали Протазанова. Он вошел страшно взволнованный и рассказал о трагическом случае, который только что призошел на его глазах. Переходя дорогу, Яков Александрович обратил внимание на счастливую, увлеченную друг другом молодую пару, идущую ему навстречу, — Протазанову, как он говорил, почему-то запомнилось, что молодой человек смешно держал перед собой торт. И вдруг откуда ни возьмись на огромной скорости автомобиль, даже не просигналив, сбивает эту пару. И прохожие видят, как на дороге остаются лежать мертвые юноша и девушка, а рядом — валяется окровавленный торт.

Мы так были потрясены этой историей, что, когда начали снимать, сыграли нашу сцену мгновенно, даже без репетиций. И только потом выяснилось, что Яков Александрович придумал и разыграл перед нами свой мрачный рассказ и таким образом довольно жестокими средствами, но удивительно точно создал нужное для сцены эмоциональное состояние.

Прирожденный педагог, Протазанов обладал необыкновенным тактом, работал без окрика, стремясь создать единомышленников, а не подчиненных, хотя авторитет его был огромен и в съемочной группе его побаивались.

Я помню, как однажды нам сказали, что завтра на студию придет французская делегация. Съемка была назначена на 8 часов утра. Меня двадцать раз предупредили, чтобы не было никаких опозданий, и даже «на всякий пожарный случай» выдали будильник. От волнения и от ощущения громадной ответственности за завтрашние съемки я не

могла сомкнуть глаз всю ночь. Заснула лишь под утро и проспала до... половины одиннадцатого, даже не услышав будильника. До сих пор во мне живо тягостное ощущение неотвратимого ужаса, который я испытывала, пока мчалась на студию.

...Я бегу по студийной лестнице. Навстречу мне — директор картины, в глазах которого я ясно читаю все, что он обо мне думает. Вот он уже буквально раскрывает рот, чтобы меня отчитать, и... вежливо здоровается со мной. Ничего не понимая, прибегаю в павильон, жду, что на меня сейчас все набросятся, — и снова ничего не происходит: все идет, как обычно. Я гримируюсь, начинаются съемки. Выясняется, что, когда я бежала по лестнице, за мной шел Протазанов. Он и сделал знак директору, чтобы тот не ругал меня. Хотя сам Яков Александрович, наверное, сердился и волновался больше всех, он не позволил ни себе, ни кому бы то ни было травмировать актрису перед ответственной съемкой. И действительно, скажи мне кто-нибудь хоть слово про опоздание, я бы моментально разревелась и была бы уже ни на что не годна. А в результате все остались довольны, в том числе и французы, которых, пока меня не было, водили экскурсией по студии. Яков Александрович рассудил все правильно. Но какую же выдержку и человеческую мудрость он проявил в этих обстоятельствах, когда, кажется, святой — и тот сорвался бы!

Протазанов в съемочном коллективе «Бесприданницы» был лидером не формальным, он был самым главным, не по обязанности режиссера-постановщика, а в силу удивительного дара: магией художественного замысла объединять вокруг себя людей разных взглядов, творческих работников разных школ и направлений. Он сумел создать в группе подлинно творческую атмосферу, да и не только в группе и не только во время съемок: сколько было замечательных вечеров у Протазанова с разговорами за полночь, с песнями, романсами — поистине удивительное было время!

Однако порой приходилось преодолевать трудности — и более сложные, чем те, о которых я уже писала: иногда события, развертывавшиеся вокруг картины, приобретали по-настоящему драматический характер.

...Вспомню об одном из них. Уже больше половины фильма было снято. Оставались съемки в павильонах на студии в Москве.

Первым объектом была «Квартира Карандышева», где Лариса поет свой романс. Этой съемке придавали большое значение. Особенно волновало всех исполнение романса, который до сих пор не был выбран. Начались совещания, прослушивания, споры, советы. Но по непонятным причинам я в них не участвовала, обо мне словно забыли. И вдруг я узнаю, что на завтра назначена запись певицы из Большого театра, которая, оказывается, должна петь в фильме вместо меня. Эта новость была неожиданной и мало правдоподобной. О романсе Протазанов много говорил со мной, подробно объяснял его значение для образа и даже просил М. М. Климова (который играл Кнурова) работать со мной над выразительностью пения. Мы очень долго не могли найти романс для Ларисы, тот один-единственный, который смог бы вместить в себя всю сложную душевную драму, переживаемую героиней. Наконец нашли. Это был романс «Нет, не любил он...», его нам в Кинешме напела таборная цыганка.

И вдруг меня отстраняют от исполнения! Никто не хотел ничего мне объяснять. Мне даже показалось, что Протазанов стал избегать встречи со мной. Кое-кто из съемочной группы совсем перестал меня замечать. И тогда я решила обратиться к Климову, чтобы узнать, в чем дело.

Михаил Михайлович уже знал, что дирекция студии запретила записывать меня и что идет серьезный разговор о снятии меня с роли как несправившуюся с этой задачей. И что Протазанов отстаивает и защищает мою работу. Михаил Михайлович Климов, который очень любил Протазанова, понял, что вокруг «Бесприданницы» происходит какая-то возня.

Кому-то мешала Алисова, и, главное, кому-то мешал Протазанов. Тогда Климов решил обратиться в главк. И оказалось, что уже

создана партийная комиссия для проверки работы, выполненной по фильму. В эту комиссию вошли ведущие мастера кино: И. А. Пырьев, М. И. Ромм, В. И. Пудовкин, Б. В. Барнет и представители партийного руководства.

Должен был решаться вопрос об исполнительнице главной роли.

Комиссия после просмотра материала несколько часов подряд заседала в большом просмотровом зале, решая судьбу картины. Вся группа сидела в рабочей комнате, ожидая приговора. Никто не рассчитывал на благополучный исход. Помощник режиссера Верочка Родионова бегала к просмотровому залу, безуспешно пытаясь что-нибудь узнать, и возвращалась с неизменным: «Обсуждают».

Время тянулось медленно... Казалось, прошла целая вечность, когда, наконец, с грохотом открыв дверь, к нам ворвался красивый, высокий Барнет. «Победа! — закричал он. — Настоящая победа!» И, обращаясь ко мне, сказал: «Ну, Комиссаржевская, поднимай нос выше!.. Тебя не только «оправдали», но и превознесли! Даже прибавили зарплату! С тебя причитается!..»

Да, это была настоящая победа над завистью и пошлостью тех людей, которые всячески пытались помешать Я. А. Протазанову творить!

Съемки возобновились, наш коллектив продолжал работать. И я спела тот единственный романс, о котором мечтала. Романс Ларисы «Нет, не любил он...» теперь прочно вошел в сценическое воплощение «Бесприданницы» и поется почти во всех спектаклях.

А потом была премьера. Первый общественный просмотр фильма «Бесприданница» в Доме кино, в переполненном зале. Успех картины был огромный. Зрители аплодировали стоя. И все участники вышли на сцену, во главе со своим мастером, Я. А. Протазановым.

Фильм вышел на экраны 31 декабря, в канун нового, 1937 года. Это был замечательный подарок зрителям, прекрасное приданое для «Бесприданницы».

Прошло некоторое время, прежде чем Яков Александрович обратился к новым замыслам. Среди них — постановка «Оливера Твиста» по Диккенсу, «Ванина Ванини» по Стендалю, «Волки и овцы» по А. Островскому. Мне было чрезвычайно лестно узнать, что в этих будущих картинах Протазанов собирался снимать и меня. Но по разным причинам ни один из проектов так и не был осуществлен.

Так и произошло, что с Яковом Александровичем Протазановым я целиком проработала только на одном фильме. Но я бесконечно благодарна судьбе и за этот, пусть недолгий, но необыкновенно плодотворный творческий союз. Я счастлива, что жизнь подарила мне радость общения с таким вдохновенным художником и большим человеком, каким был Яков Александрович Протазанов.

Людмила Шагалова

Волшебная палочка режиссера

Иногда самое главное и важное в нашей жизни решает слепой случай. Не будь того счастливого дня, пославшего мне встречу с человеком, перед которым я благоговею и поныне, моя жизнь сложилась бы иначе...

Итак, в тот день все словно было заранее предопределено самой судьбой. Хотя начался он, как обычно: школа, уроки, перемена. И продолжался, как обычно: на перемене я подралась с одной девочкой. А в самый яростный момент нашей схватки к нам вдруг подошла незнакомая женщина, решительно оттащила меня в сторону и сказала: «А ну-ка, пойдем со мной!»

Предполагая, что она тащит меня к директору, я отчаянно сопротивлялась. Однако случилось удивительное — женщина протянула мне какой-то талончик и попросила приехать на киностудию, чтобы попробоваться на роль школьницы в картине «Семиклассники».

Разумеется, я поехала. Очень независимо прошествовала со своим талончиком по студийному коридору в указанную комнату, а войдя в нее, обнаружила огромную очередь девочек (и зачем-то мальчиков) с точно такими же талончиками, как у меня. Помню, меня эта очередь потрясла: как так? разве я не единственная? Но я не ушла, а дождалась, когда и меня вызвали на собеседование. На нем — первом — главного режиссера не было. Меня попросили прочесть стихи, но я ответила, что стихов читать не умею, и добавила надменно, что меня пригласили сюда, увидев, как я умею драться. Однако эти мои способности никто не захотел проверять, и меня попросили станцевать. На это я снова ответила надменно — мол, я умею танцевать танго и фокстрот, но танцую только в паре.

Не знаю, почему (вероятно, по воле все той же судьбы) члены отборочной комиссии не только простили мне мою надменность и танцевальные пристрастия (фокстрот и танго в 30-е годы считались презренными буржуазными танцами), но и пригласили прийти еще раз.

Во второй раз я застала на студии только десять ребят, и ждать вызова в комнату, где происходил окончательный отбор, пришлось совсем недолго. Я вошла и с удивлением увидела, что членов комиссии стало намного больше. Но «главного» из них я отгадала мгновенно. Он сидел в центре комиссии в кресле, очень эффектный, красивый, необыкновенно элегантно одетый. Помню, что особенно поразил мое детское воображение черный галстук-бабочка, почему-то внушивший мне сравнение «главного» с оперным певцом. Я вдруг оробела и со страхом подумала, что в присутствии этого человека я не смогу не то что станцевать, но даже и подраться.

А он продолжал о чем-то разговаривать со своим помощником, и я, что бывало со мной в исключительных случаях, стояла почтительно перед ними.

— Ну, что же ты у меня будешь делать? — вдруг обратился он ко мне. — И что же ты умеешь делать?

Я храбро произнесла свое коронное:

— Драться!

—Да, это уже много, — улыбнулся он.

И попросил меня пройтись. И больше ничего!

— Ну, ладно, — сказал он, — мы что-нибудь для тебя придумаем в нашей картине.

После просмотра я узнала, что эта огромная очередь девочек и мальчиков пробовалась совсем не на главные роли (они были уже распределены), а на крохотные эпизодические роли школьников из пионерского отряда, о котором шла речь в фильме. До сих пор меня поражает эта всегда свойственная Протазанову редкая режиссерская тщательность в выборе актеров для своих картин.

Однако в то время меня, конечно, не занимали подобные мысли, я просто безудержно радовалась, что буду сниматься в картине у известного режиссера, к которому все относились с особым почтением. Я узнала, что его зовут Яков Александрович Протазанов и что это он поставил смешные и любимые мною комедии «Закройщик из Торжка», «Праздник святого Йоргена», «Процесс о трех миллионах».

Радостное состояние души не покидало меня в те дни. Однако столь успешно начавшееся кинеприключение чуть было не оборвалось самым грустным образом.

На третий раз я приехала на студию уже не на пробы, а на репетицию. Все ждали Якова Александровича, а мы между тем с ребятами завели бог знает откуда взявшийся в этой комнате патефон, и мне пришло в голову продемонстрировать перед ребятами свои танцевальные способности. Я перетанцевала «презренные» буржуазные танцы в паре со всеми девочками и мальчиками и уже была страшно горда, как вдруг патефон умолк и я очутилась «в паре» с каким-то разгневанным мужчиной из нашей киногруппы, который возмущенно сказал, что это полное безобра-

зие, что, если такое повторится еще раз, меня исключат из актеров (он так и сказал!) и что вообще я должна быть благодарна Якову Александровичу, который меня отобрал, а иначе не быть бы мне артисткой. Ох, как прав оказался этот разгневанный мужчина! Я действительно всю жизнь благодарна Якову Александровичу, и не только потому, что, если бы не он..., но и за то, что он первым открыл передо мной притягательный мир кино.

С первых же съемочных дней на Оке он заворожил нас таинствами киномира, в котором мы впервые очутились. Причем не думаю, что это была его хитрость, рассчитанная на нашу детскую страсть к тайнам. Уже потом, став профессиональной актрисой, я разговаривала со многими людьми, работавшими с Яковом Александровичем, и убедилась, что ритуальность и священнодействие на съемочной площадке были главной особенностью его режиссерской манеры. Каждый, кто вспоминает о режиссере Протазанове, непременно рассказывает удивительные истории, связанные с оригинальностью и артистичностью его натуры. А в детстве восприятие подобных вещей особенно обострено. Наверное, поэтому я отчетливо и подробно помню, как он начинал каждый съемочный день.

Яков Александрович появлялся на площадке элегантный и красивый (сам его облик связывался в нашем детском воображении со всем притягательным, что было в мире, к которому он принадлежал), и сразу же воцарялась почтительная тишина. Ему подавали кресло, он усаживался и подзывал к себе всех актеров. Мы окружали его кресло, позади режиссера всегда становился его ассистент, держа в руках хорошо обструганные бамбуковые палочки. Одну из них он подавал Якову Александровичу. Тот брал эту палочку в руки и поочередно прикасался ею к каждому из нас, повторяя при этом всегда одно слово: «Энергиш!» Эта протазановская палочка казалась нам волшебной. Ее легкое прикосновение буквально гипнотизировало, а короткое «энергиш» действовало так же, как на застывшего на старте в напряженном ожидании спортсмена команда: «Внимание!». И только после этого ритуала начиналась репетиция или съемка. Причем все время, пока мы играли сцену, он держал эту палочку в руках, и, если все было хорошо, режиссер довольно кивал головой. Но если мы играли плохо, палочка начинала гревожно постукивать, а иногда, когда сцена у нас совсем, что называется, «не шла», случалось самое страшное для нас: Яков Александрович ломал палочку!

Для нас имело важное значение и то, к а к он ее ломал: еще ничего, если просто руками, хуже, когда над головой, и ужасно, если о колено!

Однако, сломав палочку, режиссер «ломал» не только нашу никудышную работу, но и удивительным образом разряжал общее нервное напряжение. После этого, не глядя, он протягивал руку — и тотчас же из-за его плеча возникала новая бамбуковая палочка, и все начиналось сначала...

В первые дни съемок все мы, ребята-актеры, представляли собой единый аморфный «студень», напоминающий своим безликим единством тот скучный пионерский отряд, о котором шла речь в сценарии «Семиклассники», написанном по привычным схемам 30-х годов. Но по мановению волшебной режиссерской палочки наш застывший «студень» вдруг стал оживать и распадаться на индивидуальности. Моя бойкая, смешливая «индивидуальность» была обозначена Яковом Александровичем детским прозвищем «Кнопка». «Здесь нужна Кнопка!» — говорил он и звал меня сниматься. А в следующий раз: «Где наша Кнопка?» И это прозвище ничуть не обижало меня, наоборот, чем чаще его произносил наш режиссер, тем чаще я ощущала свою необходимость на съемочной площадке.

Яков Александрович, как он и обещал на первой нашей встрече, придумал для меня роль, которой не было в сценарии. В середине съемок неожиданно выяснилось, что я не просто появляюсь в эпизоде, а играю свою роль, причем, что называется, не последнюю в картине. И даже возникла необходимость как-то назвать мою героиню. Яков Александрович посмотрел на меня и сказал: «Посмотрите, а

ведь она похожа на куклу, она будет у нас Ляля, Лялечка!» Так стали звать мою героиню, а заодно и меня, как-то вдруг позабыв о том, что имя у меня уже есть. Так что с легкой руки Якова Александровича я получила новое имя, с которым живу и по сей день.

Тогда, на первых наших «актерских играх», Яков Александрович учил нас самому главному в актерской работе — создавать собственную драматургию образа. Он считал, что сюжетная линия каждого, даже самого незначительного персонажа, должна иметь свое начало, развитие и завершение, каждая роль должна быть драматургически выстроена. К сожалению, сегодня некоторые режиссеры и даже драматурги думают иначе. Поэтому, бывает, персонажи фильмов, часто неизвестно зачем появившись, исчезают неизвестно куда. Сразу вспоминается анекдотический случай из собственного опыта. В одном фильме я играла женщину, которая с ребенком уходит от мужа к другому. И вдруг после окончательного монтажа картины я с удивлением обнаруживаю, что актер, кстати, довольно известный, который играл второго мужа моей героини, бесследно исчез из фильма. Ничего не понимая, я поинтересовалась у режиссера: мол, у нас что, научились монтировать «вдоль»? Ведь в кадре рядом со мной должен быть еще один герой? А режиссер объяснил, что он решил превратить мою героиню в мать-одиночку: ему кажется, так будет трогательнее. Подобное пренебрежение к актерскому труду начисто отсутствовало у Протазанова. Он относился к актеру с уважением, умел раскрыть его индивидуальность. Ведь не случайно именно в его картинах впервые проявили свой талант или раскрыли его по-новому многие прекрасные актеры советского кино. С кем бы из работавших с ним я ни разговаривала впоследствии, все вспоминали Протазанова с особой любовью.

Он не изменил своему привычному режиссерскому стилю, работая и над, в общем-то, чужим для него школьным материалом «Семиклассников», где к тому же ему пришлось иметь дело не с высокопрофессиональными актерами, с которыми он любил работать, а с нами, детьми.

Для нас же участие в съемках стало своеобразной киношколой. Известный режиссер, метр, как его почтительно называли, не ограничил наше общение с ним только репетициями и съемками. До «Семиклассников» он сделал экранизацию «Бесприданницы» А. Н. Островского, одну из лучших своих картин, и был все еще переполнен ею. Помню, как он рассказывал нам об Островском, о работе с известными актерами, о русских народных песнях, о цыганах, которые снимались у него в «Бесприданнице»...

Причем он никогда не говорил с нами на так называемом «детском языке», как бы серьезна ни была тема его беседы. Однажды специально для нас он пригласил на съемку любимых и знаменитых уже в то время актеров Анатолия Кторова и Игоря Ильинского. И они, конечно, загруженные своими делами, явились по его первому зову. Знакомство с ними запомнилось мне на всю жизнь, как и слова Якова Александровича, сказанные в тот день. «В кино важно не сняться, а удержаться. А удержаться — это значит в любой роли быть интересным зрителю. Вот Ильинский и Кторов, — добавил он при этом, — как раз те актеры, которые всегда будут сниматься в кино и всегда будут интересны зрителю». Справедливые слова! Яков Александрович умел предвидеть актерскую судьбу.

Постепенно благодаря общению с поразившим нас человеком мы, ребята, все без исключения, «заболели» кинематографом. И когда наступил самый грустный момент работы на картине — последний съемочный день, — мы поняли, что расстаться теперь с притягательным миром кино не в силах. И для начала организовали детскую киногруппу при Центральном Доме пионеров. Кроме нас, в нее вошли и другие московские школьники, которые неизвестно каким образом (с нами-то все было понятно!) тоже заразились этой «киноболезнью». Некоторые из них потом стали известными актерами и режиссерами, например, Станислав Ростоцкий. Очень скоро нам доверили самостоятельно снять первый фильм,

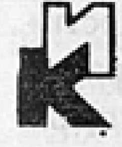
который назывался «День в Артеке», и мы выехали в увлекательную киноэкспедицию. Конечно же, я пошла работать в режиссерскую группу. После съемок у Якова Александровича мы все хотели быть режиссерами.

На этих наших съемках я изо всех сил стремилась подражать любимому режиссеру. Как он, усаживалась в кресло, принимала его позы, говорила с его интонациями и его словами: «Так, а теперь все актеры свободны, будем снимать детали». (Недавно я в который раз смотрела его «Бесприданницу» и заново восхищалась, как Протазанов умел через деталь раскрыть образ. Шуба, которую Паратов расстелил перед Ларисой в грязи, рассказала нам о его характере больше, чем мог бы рассказать самый длинный эпизод или монолог.) Подражая не только манере, но и самой режиссуре Якова Александровича, я любила крупные актерские планы. Более того — у меня была своя палочка! Но, странное дело, в моих руках она не становилась волшебной, как я ни старалась...

Сама того не сознавая, на этих съемках я больше была актрисой, чем режиссером, потому что каждую минуту «играла» роль, роль Якова Александровича Протазанова. Не думаю, что очень успешно, но эта роль, которую я играла незаметно для себя, доставила мне не меньше счастья, чем самые любимые роли, сыгранные впоследствии.

Всю жизнь жалею о том, что больше мне не посчастливилось сняться в картинах Якова Александровича... После «Семиклассников», став актрисой, я переиграла много ролей у самых разных режиссеров. Однако и сейчас с какой-то невыразимой грустью вспоминаю притягательный киномир Якова Александровича Протазанова, где совершались таинства, и порою на съемках мне вдруг хочется ощутить легкое прикосновение волшебной палочки и услышать короткое: «Энергиш!»...

ПИСЬМО
В РЕДАКЦИЮ

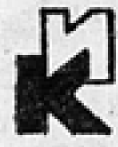


Когда появится I-й том сочинений Г. М. Козинцева?

С большой радостью узнали мы несколько лет назад о том, что ленинградское отделение издательства «Искусство» готовит собрание сочинений Григория Михайловича Козинцева. Его «Глубокий экран» и «Пространство трагедии» — наши настольные книги. Огромный интерес вызывают публикации материалов из «Рабочих тетрадей» выдающегося режиссера и теоретика в «Искусстве кино» и других журналах.

Но прошло немало лет, однако подписка на собрание сочинений Г. М. Козинцева не объявлена, о ней вообще нет никаких известий. Хотелось бы узнать, в каком состоянии находится работа над этим изданием, которого так ждут не только кинематографисты, но и многочисленные почитатели таланта Григория Михайловича Козинцева и любители кино.

Студенты киноведческого факультета ВГИКа
Г. Абикеева, Л. Боровская,
Г. Виногура, В. Ясиконите



М. Зак

Две книги с одним героем



Текст первой книги[1] переложен 22 фотографиями. На них снят Шукшин — в разные периоды жизни, с разными людьми. Каждая фотография открывает новую статью. Замысел книги ясен. Шушкин взят под обзор 22 авторов, которые рассматривают его самого и его творчество со своих точек зрения. Сборники статей и воспоминаний выходят довольно часто. Жанр устоялся и охотно принят читателями. Сложность тут не в жанре, а в герое книги.

О первой его постановке — «Живет такой парень» — было сказано: «Этой своей картиной Шукшин как бы заявляет в искусстве право на раскрытие феноменального характера...» (С. Герасимов)[2]. Мнение, которое вполне справедливо не только для персонажа, но и по отношению к постановщику картины. При всей внешней доступности, доходчивости фильмов, рассказов, ролей Шукшина, они хранят в себе не то чтобы тайну, но некую сокровенную образную силу, которая с трудом поддается логической расшифровке.

Читаешь эту книгу и видишь: авторы заняты разгадкой, в чем, собственно, причина шукшинского воздействия на умы и души людей? Причем статьи написаны вовсе не ради того, чтобы открыть «секрет популярности». Их объединяет личная интонация. Критик, актер, режиссер, оператор ищут ответ прежде всего в себе самих. Идет процесс индивидуального восприятия. А уж затем, накладываясь друг на друга, эти мнения образуют силовые линии художественного поля, на котором проступают некоторые общие закономерности нашего искусства.

Будь то обширная статья, претендующая на исследование, или короткая зарисовка, и там и тут одинаково возникает ощущение близости к личности художника. Порой речь идет о единственном съемочном плане, как в статье М. Хуциева, но и здесь невольно рождается представление о целостности жизненной и творческой судеб Шукшина. Намереваясь разрезать тот — непривычно длинный — план из «Двух Федоров», режиссер в конце концов, не тронул пленку, подчинившись еще

---

[1] Сб. «О Шукшине». Составители Л. Федосеева-Шукшина и Р. Черненко. М., «Искусство», 1979. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

[2] Герасимов С. Жизнь, фильмы, споры. М., 1971, с. 235.

неосознанному желанию пристально вглядеться в лицо солдата, вернувшегося с войны. Сейчас мы понимаем: Шукшин смог так долго «держать» крупный план Федора, потому что с экрана впервые начался исход свойственной ему «духовной» типажности. Характер, который можно назвать феноменальным, впервые заявил себя в роли Федора.

Недаром мысль о «первородстве, которое необычайно редко встречается» (с. 192), стала заглавной в интересной статье С. Бондарчука. Стремясь раскрыть диалектику связей между личностью и творчеством, не он один, а и другие авторы сборника решают — каждый, разумеется, по-своему — одну из важнейших методологических задач нашего киноведения, хотя, уверен, сознательно она ими не ставилась. На это их подвигнул Шукшин. Это стало тем более необходимо, что единый путь режиссера, артиста и писателя дробится в книге на отрезки разной длины.

Вот путь писателя — статья Л. Аннинского. Вот дорога его прозы на экран — статья К. Рудницкого. Вот он актер — в статье Н. Зоркой. Однако распад на отдельные компоненты предотвращен. Во многом благодаря той диалектике связей, что раскрывается в личности героя книги; именно она сближает разные жанры — от критического эссе до мемуаров.

Восхождение к обобщениям, порой весьма широким, происходит в статьях, как правило, не просто по цепочке логических умозаключений, а на основе конкретных наблюдений. Например, разинская тема, одна из ведущих, выражена в портретном наброске Г. Панфилова, увидевшего Шукшина «в бороде Степана Разина» и с «телом отрока» (с. 257). И эта же тема звучит в возвышенном определении С. Герасимова — «отзывчивость души на историю своего народа» (с. 9).

Л. Куравлев делится впечатлениями по поводу известных кадров из «Калины красной»: «Поставь рядом с березами другого актера, который вот так же начнет с ними говорить, и, я боюсь, это окажется фальшивым... А вот Шукшин имеет право общаться с березами. Он говорит с ними — и я этому верю.



Верю — до зависти» (с. 234). Совсем иначе, но на ту же тему пишет Е. Громов, полагая, что в произведениях и ролях Шукшина дана «художественная энциклопедия русского национального характера» (с. 18).

Эти примеры говорят еще об одном — о родословной Шукшина-художника. Фольклорные истоки его творчества обозначены давно. Как и опыт русской литературы, что вошел в его поэтику. Сборник, о котором идет речь, в известном смысле приводит в систему отдельные высказывания и гипотезы, может быть, впервые с такой непреложностью доказывая, что Шукшин — это побег на мощном стволе русской словесности. Свидетельства здесь самые разные и подчас неожиданные; укажем на то место в статье Г. Товстоногова, где он касается своей педагогической практики: наряду с рассказами А. Чехова он дает теперь студентам шукшинские рассказы, потому что им свойственны «неукоснительно точная логика человеческих взаимоотношений и удивительная правда чувств» (с. 306).

В большинстве статей критиков этот масштабный исторический и культурный контекст заявлен достаточно решительно. Говоря о постановке пьесы «Энергичные люди» в БДТ, Г. Капралов отмечает: «Театр безошибочно ощутил связь шукшинского сатирического письма с традицией Гоголя и Салтыкова-Щедрина, фантасмагорическим гротеском Сухово-Кобылина» (с. 43). Ю. Смелков вычерчивает его родословную — от Гоголя до Булгакова. Наиболее последовательно генеалогия творчества Шукшина раскрывается в статье Л. Аннинского, где предпринята попытка совместить «духовную эволюцию самого Шукшина» (с. 114) с развитием наблюденных им в жизни характеров, оказавшихся теперь как бы внутри литературного процесса.

Не надо думать, что все оценки в статьях строго выверены и сбалансированы, что нет споров, темы пронумерованы, а наблюдения сведены в каталог. По счастью, это не так. Сборник чем-то похож на шукшинские книги, где из мозаики «пестрых» рассказов вырастает единство жизненных и художественных впечатлений.

Встречи с ним или с героями в поездках, в купе вагонов — одна статья, вернее, рассказ А. Каплера, так и названа: «Спор в вагоне» — задают темп повествованию; под перестук колес, как в фильме «Печки-лавочки», идет разговор, иногда внешне необязательный, артистически беспорядочный.

Е. Лебедев, Ю. Никулин, В. Санаев, Н. Сазонова, М. Ульянов, естественно, вспоминают о встречах на съемочных площадках. И вдруг из гущи подробностей и деталей прорывается нечто такое, за что важно ухватиться, если хочешь понять, например, почему он пришел в театр, хотя раньше, как и его учитель М. Ромм, был убежден в скором конце сцены. Поводом послужила дружба с Евгением Лебедевым, который и передал «Энергичных людей» Г. Товстоногову. Дружба двух мастеров приоткрыла связи художнические — между словом и сценой — в тот самый момент, когда Шукшин испытал потребность в театре как новой возможности общения с современником.

На съемках «Они сражались за Родину» Ю. Никулин услыхал от него совет, как учить роль: «Ты прочти про себя несколько раз, а потом представь все зрительно» (с. 249). Совет выводит к актерскому опыту Шукшина и не только к нему; здесь можно уловить особую, синтезирующую природу его дарования, способность реально видеть все то, что стоит за словом.

Благодаря небольшой статье М. Ульянова расширяется наше представление о жанровых возможностях шукшинского творчества. С одной стороны, разинская тема (она обрела форму спектакля на сцене Театра имени Вахтангова), а с другой — его рассказы, которые все чаще начинают звучать с эстрады (С. Юрский), читаются с экранов ТВ тем же М. Ульяновым.

Что касается споров, то авторы сборника далеки от благостных интонаций. Они приводят выдержки из писем иных зрителей, записавших «Калину красную» в разряд произведений, «наносящих урон воспитанию молодежи» (с. 33). К сему примыкает и такая однажды услышанная оценка: «Рецидивиста воспели» (с. 170). Сам Шукшин не раз наталкивался на эстетическую глухоту, как на стену, больно ударяясь о нее. Он имел счет и к перестраховщикам. В его голосе не раз звучало ожесточение; вопреки демагогам от искусства он не боялся вывести на свет уродливые характеры, подобные фигуре вахтерши из «Кляузы».

Авторы сборника не умалчивают об этих нерадостных сторонах его бытия. Они доказательно и умно спорят с теми, кого испугал новый уровень правды, проявленный в творчестве Шукшина, кто не хотел признать право художника идти дальше и глубже своих предшественников.

Спорят они и между собой. Мнение об историзме отвергается К. Рудницким: «В Шукшина-историка, признаться, я никогда не верил и уже не поверю... эпопея Степана Разина отвадила бы его от кино навеки...» (с. 56). Увы, конкретная аргументация, развернутая в статье, меня не убедила.

Оператор В. Гинзбург, работавший с Шук-

шиным, замечает в конце: «Надо писать о нем много, писать разным людям» (с. 221).

...Так-то оно так, а страх закрадывается. Откроем третью книжку журнала «Наш современник» за этот год. Читаем: «Я велик как Шукшин. Шукшин я! — он бьет себя в грудь кулаком. — Ну-ка, налей мне «Варны» (с. 109). Что это? Повесть. Названа «Шукшин». Автор И. Пономарев: «...и тихо крикну: «Василий, ты совершил творческий подвиг!» (с. 113).

Крикнуть действительно хочется, но только не «тихо»... Мало разве досталось ему при жизни от тех, кто хотел бы выставить его ревнителем «патриархальщины» и «деревенщиком», коему культура и знания без надобности, кто «нутром», мол, берет? И вот опять они его достали.

Чем так писать о Шукшине— лучше не писать вообще. Не хочется дальше цитировать это «творение», где «Вася» требует от шофера такси, чтобы тот «повез его в даль светлую» — не хочется потому, что перо увязнет в этой пошлости. Вероятно, тут нужны не критические суждения, а нечто другое — голос простестующей общественности.

Встают вопросы не только эстетические, но и этические. Василий Макарович Шукшин ставит их в книге, чей заголовок ясен и непреложен: «Нравственность есть Правда»[3]. Эта книга вышла почти одновременно с первой. Сначала написали о нем. Теперь — он о себе. Впрочем, не столько о себе, сколько о жизни и творчестве, о зрителях и читателях, о товарищах по искусству. И все-таки о себе... Публицистика выглядит, как авторский монолог. Путь к общим проблемам начинается с биографии. Строчки нередко открываются с «Я». Шукшин не прячется за другие местоимения, он знал жизнь и немало сделал в искусстве, чтобы быть уверенным в праве на внимание читателя к своим суждениям. Между двумя книгами возникает диалог, так как в основе их — личность художника, занимавшего осознанные гражданские позиции.

Язык Шукшина-публициста сродни его языку прозаика. Вот как звучит ключевая мысль заявленной им эстетической программы: «Честное, мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком «в целом» и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит ему правду о нем» (с. 87).

Можно развернуть сжатую формулу, спроецировать ее на материал. Но лучше оставить такой: в лаконизме этой мысли есть особый смысл, подобно его рассказам, нередко хранящим на нескольких страницах запасы и запасы жизненных наблюдений.

Шукшин — тоже человек «в целом». Попробуйте разделить, где он говорит о жизни, а где об искусстве, где о художнике, а где о зрителе. В одной из своих статей он задается вопросом: как фильм идет к зрителю? Берется некий обобщенный Сидоров и вполне конкретный «Гамлет» Козинцева. Проводится социологическое исследование, но в отличие от ученых изложений оно читается взахлеб; затем следует вывод: «...не знаю, как там у королей, а у нас бывает...» (с. 34). Сидоров пришел к «Гамлету» своим путем. Статья, не потеряв публицистической остроты, превратилась по существу в рассказ, где сомкнулись реальность и искусство. Типичный для этой книги случай.

Цельность в его взглядах на процессы жизни и творчества — особого рода. Статьи, включенные в книгу, не выглядят собранием застывших стоп-кадров, им присуще кинематографическое движение, диктуемое ходом мысли, развитием ее во времени. Едва ли не самый личный мотив — то, что он называл «малой родиной». Шукшин пишет: «Если экономист, знаток социальных явлений, с цифрами в руках докажет, что отток населения из деревни — процесс неизбежный, то он никогда не докажет, что он — безболезненный, лишенный драматизма. И разве все равно искусству, куда пошагал человек» (с. 25). Эта проблема для него была судьбой. К ней он обращался в листочках автобиографий и в своих фильмах, рассказах. Спустя годы (если же по

[3] Шукшин Василий. Нравственность есть Правда. Составитель Л. Федосеева-Шукшина. М., «Советская Россия», 1979. (Ссылки на издания даются в тексте.)

книге — через 200 с лишним страниц), читаем: «Догадываюсь: надо порвать с собственными пристрастиями. Моя деревня, моя деревня...» (с. 254). Полемика с собой вчерашним? Да. Но отрицание идет через диалектическое «снятие», где остается момент преемственности. И «Разин» выводит крестьянскую тему на новый виток спирали. А «малая родина» всегда с ним. Прочтите лирическое отступление о Чуйском тракте...

Движение шукшинской мысли можно уловить и в его послесловиях к фильмам. Они словно продолжают развязку, переиначивают сюжет, углубляют замысел. Прав Л. Аннинский, который пишет во вступительной статье о «Калине красной» как о трагедии, обращаясь за доказательствами не только к кадрам, но и к комментариям самого писателя, что были напечатаны в «Правде» и в «Вопросах литературы»: «Чутьем реалиста Шукшин перевел этот сюжет в трагедию, беспокойным же умом исследователя доискался правды уже после фильма, по третьему, по четвертому разу прокатывая в сознании судьбу своего героя» (с. 14). Егор Прокудин — человек с незавидной долей, а в наше зрительское сознание он вошел, словно спрыснутый фольклорной «живой водой», что возродила его. Иначе говоря, фольклорные истоки представлены в «Калине красной» не только «родными сестрами» — березками, но самим характером героя, который впитал в себя классическую традицию народного творчества, где возможность сменить «лягушачью кожу» есть одно из условий победы добра над злом. Киноискусство на современном этапе оказалось способным не просто подойти к такому противоречивому, трагическому в своем существе характеру, но и наделить этот персонаж, отрицательный по прежним канонам, положительной народной памятью.

Время для Шукшина — категория совсем не абстрактная. «Господин двадцатый век» — так он его называл — несет с собой уйму драматических коллизий, среди которых человек ищет «тепло для души». Это кардинальная тема шукшинской публицистики.

Движение истории видится им столь же конкретно: «Я сам еще помню, какой восторг охватывал, когда Чапаев в фильме говорил: «Я ведь академиев не кончал...» (с. 228). Впечатления детства соседствуют с точным социологическим выводом: «Эта «гордость низов» исторически свое отработала». Характерный для него прием: большое произведение искусства берется как историческая реальность, и им отмеряется реальность подлинная. Настоящая публицистика — это всегда «за» и «против».

Шукшин следует в русле традиций русской и советской литературы, когда возвышает голос против мещанства. «И постоянная отчаянная борьба с могучим гадом — мещанином» (с. 63). Он готов простить иному зрителю его неразвитость, его мещанский вкус, но не прощает тех, кто поднаторел в выпуске «ковров-фильмов», «ковров-лекций», «ковров-концертов», «ковров-книг» (с. 29): по аналогии с рыночными лебедями. Неожиданно поворачивается им проблема эстетического самообразования: «...надо и художников призывать тоже к и с к у с с т в у» (с. 84).

Совсем плохо, когда этот призыв ему приходилось обращать к критикам. «Да какой он блатной, вы что?» — восклицает он, читая у Л. Крячко, что Степан из фильма «Ваш сын и брат» «кривя рот, поет блатные песенки...» (с. 306). Кстати, эту манеру петь Л. Куравлев подсмотрел у самого Шукшина. Только ведь он-то другие песни пел... Стараться протиснуть Степана сквозь вырезанный контур идеального героя? Задним числом понимаешь всю тщету и глупость подобных попыток. Но для Шукшина такие попытки были «критической» реальностью: «...Вы что?» — восклицал он в таких случаях с болью и гневом.

Вряд ли стоит убеждать читателя в том, что во всех своих суждениях и умозаключениях автор книги был всегда прав на 100 процентов. Тогда автор был бы другой, не столь пристрастно, не столь лично относящийся к общественному делу, которое он выбрал для себя.

Вот Шукшин берет рассказ Л. Толстого «Три смерти» и экранизирует его на бумаге. То есть как будто повторяет методу С. Эйзенштейна, М. Ромма, С. Герасимова, когда они

перекладывали классическую прозу и поэзию на киноязык. Обычно краткий в описаниях, на этот раз он не жалеет ни бумаги, ни времени, тщательно исследуя толстовское письмо, с дотошностью, которая пристала бы любому филологу. А цель диаметрально иная: доказать, что подлинная литература непереводима в кадры, что экранизации в принципе не нужны. Это он-то, писатель и кинематографист, всю жизнь переводивший себя с листа на экран?

Парадокс скорее был бы понят, если бы в книгу включили известную шукшинскую статью-интервью «От прозы к фильму»[4]. То, что она пропущена, с моей точки зрения, — необъяснимо. Ну, ладно, все равно и так должно быть ясно, что крайности его позиции в этом вопросе продиктованы стремлением — через «жизнь человека внешнюю» представить «жизнь для души человека» (с. 185). Как практик он слишком хорошо знал, что литература и экран поступают здесь по-разному. Слову он отдавал предпочтение. В кино же порой происходит «насилие над сокровенной жизнью персонажа в угоду жесту, взгляду, повороту, крупному плану» (с. 216). И договаривает: «Мы мало заботимся о внутреннем состоянии образа, характера. Губит зрелищная природа кино» (!). Вот так, сплеча...

Суждение, казалось бы, из сугубо эстетического ряда. Но высказано оно Шукшиным в публицистической форме, а главное — взято из статьи, которая названа «Воздействие правдой». Это важнее всего. Он не был чистым теоретиком. Для него в первую очередь важна цель, и, если искусство уходит от нее в сторону, он готов обвинить само искусство. «Мне скучно ходить в кино. Там много вранья, неправды» (с. 84) — хотя реплика доверена воображаемому персонажу, это голос Шукшина.

Его отмечала высокая мера взыскательности. В первую очередь — к самому себе. «Почаще надо останавливать руку, а то она нарабатывает нехорошую инерцию» (с. 86), — пишет он и вытаскивает на свет примеры из своих сценариев и фильмов, где, как ему кажется, «сработала проклятая, въедливая привычка...»

Затем эта мера прилагается к другим: «Потому что нет ничего легче: не самому решить трудную задачу, а списать с доски. Нравственность можно подделать. И подделывают. И очень удобно живут — в «соответствии»... (с 87). Язвительность тона как нельзя лучше отвечает здесь смыслу сказанного.

Вроде легко поймать Шукшина на противоречии: «...жест актера, который за доли секунды промелькнул на экране...» «Фраза? — спрашивает журналист. — Фраза! Больше того, страница описания. Самого глубокого, самого умного описания». Здесь же выход к обобщению: «Все дело в аккумуляции зрелищного образа — тут вся сложность» (с. 276).

Когда же он прав? И кому больше досталось его любви — слову или кадру?

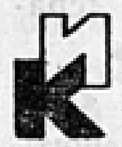
Бесполезные вопросы. Эстетику у него не оторвешь от этики. «Нравственность есть Правда». Он хотел, чтобы зритель «уносил радость от общения с живым человеком» (с. 119), и боролся, как умел, с «равнодушным реализмом» (с. 124).

Двумя книгами нельзя исчерпать работу и судьбу Шукшина. Очень хорошо, что они появились. О Разине он сказал: «...прочно пойман народной молвой» (с. 240). Сказал и о себе в своих рабочих тетрадях: «Рассказчик всю жизнь пишет один большой роман. И оценивают его потом, когда роман дописан и автор умер» (с. 291). Печальная мысль. В ней заключен рабочий смысл: рассмотрим, наконец, фильмы — роли — рассказы — сценарии — статьи Шукшина в качестве одного большого произведения. Рассмотрим «в целом».

Итак, приступим...

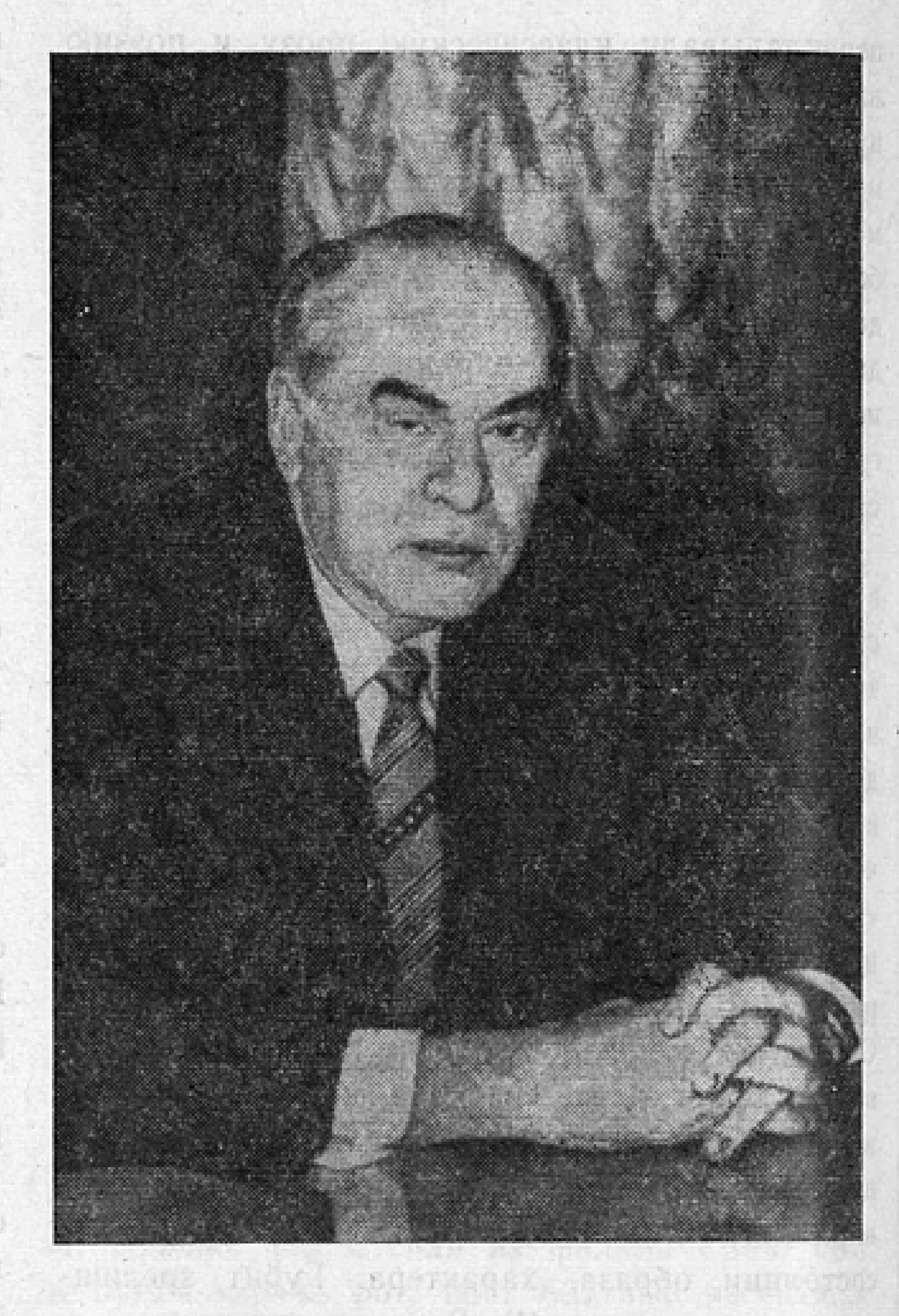
---

[4] «Искусство кино», 1971, № 8.



К 60-летию В. Е. Баскакова

Ученый, публицист, критик



Бывают встречи — совершенно случайные, но, как выясняется позже, знаменательные и словно бы символизирующие то, что зовется судьбой. Во время жестоких сражений сорок пятого года в Померании молодой офицер, комсорг управления 1-го Механизированного корпуса Владимир Баскаков познакомился с режиссером-документалистом Романом Карменом, который шел с танками корпуса, совершавшего героический бросок от Вислы к Одеру. Через много лет Баскаков и Кармен крепко подружатся, но тогда встреча была короткой, знакомство — одним из многих на войне. Вряд ли думал в те дни о работе в кино, вряд ли знал о своем кинематографическом призвании недавний ленинградский студент-филолог, участник знаменитых семинаров Бориса Эйхенбаума и Владимира Проппа, ушедший на фронт с третьего курса университета. Свое будущее он связывал с литературой и после войны, окончив университет, сотрудничал в армейской печати, одновременно выступая как прозаик, публицист и критик. Его статьи и рецензии часто появлялись на страницах «Литературной газеты», «Нового мира», «Знамени», «Октября», «Невы», «Вопросов литературы». Годы спустя в журнале «Знамя» были опубликованы, а позже вышли отдельной книгой военные повести Владимира Баскакова — «Кружок на карте», «Эшелоны», «Ворота в небо», «Ночь перед рассветом», привлекшие внимание к новому писательскому имени. Товарищи знали и о большом организаторском таланте начинающего литератора-коммуниста — он вступил в партию в марте 1945 года, — о его широком политическом кругозоре, о его умении работать, четко видя и ставя политические задачи, которые выдвигало время. В середине 50-х годов Владимир Баскаков становится партийным работником: он — инструктор, а затем заведующий сектором Отдела культуры ЦК КПСС. Здесь его судьба навсегда связала с кинематографом.

Очень много сделал для советского кино Владимир Евтихианович Баскаков за годы работы в Министерстве культуры, а затем в

Комитете по делам кинематографии при Совете Министров СССР в качестве первого заместителя его председателя. С момента создания Государственного комитета СССР по кинематографии (Госкино СССР) и по настоящее время Владимир Евтихианович входит в его руководство — сперва как первый заместитель председателя, потом как член коллегии.

За последние годы широко и по многим тематическим руслам развернулась научная деятельность Владимира Баскакова. Сосредоточившись на изучении теории кино и центральных проблем мирового киноискусства, он стал одним из крупнейших специалистов в области зарубежного кино, автором оригинальных научных концепций, принятых советской кинонаукой. Его многочисленные статьи и с одобрением встреченные печатью книги «Спор продолжается», «Экран и время», «Противоречивый экран» внесли заметный вклад в разработку фундаментальных проблем киноискусства. В первую очередь это вопросы теории социалистического реализма, освещаемые автором на уровне современного марксистско-ленинского искусствознания. Ученый-марксист, для работ которого характерен активный, наступательный характер, точная политическая направленность и идеологическая острота, Баскаков уделяет особое внимание общественной роли киноискусства, внимательно изучает его социальное, историко-культурное содержание. В его работах мы находим аргументированный анализ коренных идейно-эстетических противоречий буржуазного экрана, равно как и раскрытие их классовой обусловленности. Выводы, сделанные Владимиром Баскаковым из основополагающих идей партии, из решений XXIV и XXV съездов КПСС, обогатили теоретико-методологический аппарат и научный арсенал отечественного киноведения, которое в последние годы — в немалой степени по инициативе и под влиянием систематических исследований юбиляра — приступило к комплексному изучению мирового кинопроцесса в широком социокультурном контексте.

Особенно продуктивным стало научное творчество Владимира Баскакова, когда он возглавил созданный в 1974 году Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР. Руководя большим коллективом ученых, Владимир Евтихианович Баскаков задает идейно-теоретический уровень его работе, оказывает плодотворное влияние на формирование молодых кадров (которым созданы на редкость благоприятные условия для профессионального становления и теоретического роста) и на развитие отечественной науки о кино в целом.

Эту деятельность он сочетает с постоянным и активным сотрудничеством с нашим журналом, членом редколлегии которого он состоит многие годы. За эти годы наша творческая дружба с Владимиром Евтихиановичем окрепла и упрочилась, а статьи юбиляра, опубликованные на наших страницах, ощутимо способствовали росту общественного и научно-теоретического авторитета «Искусства кино».

Сердечно поздравляя Владимира Евтихиановича с 60-летием со дня рождения, мы желаем ему здоровья, творческой энергии и успешного продолжения на долгие годы его полезной и разносторонней деятельности.

Е. Сурков,
И. Вайсфельд, С. Герасимов,
Н. Игнатьева, А. Караганов,
А. Медведев, Р. Юренев, С. Юткевич

Дар организатора

Биография Владимира Евтихиановича Баскакова, которому нынче исполнилось шестьдесят лет, обыкновенна, типична и в то же самое время незаурядна.

Первое «приобщение» к кинематографу у Владимира Евтихиановича произошло тогда, когда наша армия штурмовала Берлин. Молодого лейтенанта Баскакова прикомандиро-

вали в помощь Роману Кармену, снимавшему фильм о взятии фашистского логова. Но это была только первая встреча с искусством, которому затем он посвятит почти всю свою последующую жизнь.

Много лет спустя, став известным кинокритиком и киноведом, Баскаков тонко и умно проанализирует наши фильмы о войне. Он будет судить о них не только с искусствоведческих позиций. Любую фальшь или, наоборот, подлинную деталь он приметит сразу: здесь в нем сработает чутье и память бывалого фронтовика.

А пока продолжалась служба в Советской Армии... Одиннадцать лет, уже после Победы, став кадровым военным, политработником, прослужит Баскаков в армейских рядах. За эти годы он окончит заочно университет, начнет печататься в столичных газетах как литературовед и критик. А после XX съезда партии демобилизованного майора, коммуниста, пригласят на работу в ЦК КПСС.

В. Е. Баскаков неоднократно был генеральным директором Международных московских фестивалей, которые всегда славились замечательной дружеской атмосферой, радушием, гостеприимством, блестящей организацией.

Мы как-то иногда забываем о том, что дар организатора такой же редкий, как любой другой. Только более незаметный, более неблагодарный, что ли. Художник может сказать — «это моя картина», инженер гордится построенной им плотиной, архитектор — оригинальным проектом. А весь пыл, умение, энергия руководителя (особенно в искусстве) растворяется в делах, созданиях, творениях других людей. Вообще, руководить творческими работниками, людьми самолюбивыми, нестандартными, — дело непростое. Оно требует такта, терпения, доброжелательности. Здесь безапелляционность не нужна, зато постоянно надо думать о движении искусства вперед, а не о собственной безопасности.

В последнее время с именем В. Баскакова в нашем сознании моментально связывается Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства. Когда было принято решение о его создании, кандидатура директора была ясна сразу: Баскаков. Но прежде чем руководить институтом, его надо было сперва сформировать. Причем создавать пришлось от нуля — и структуру учреждения, и программу работ, и «выбивать» помещение, и набирать кадры. Всего несколько лет назад не было ничего, а сейчас мы имеем теоретический киноцентр, где сгруппированы наши лучшие киноведческие силы.

Неясно, как и когда Баскаков, ведущий всю эту организаторскую работу, еще успевает писать и прозу. Между тем его повести нашли своего читателя, пополнили наши знания о Великой Отечественной войне, заняли место в ряду произведений военно-патриотической темы. А совсем недавно по мотивам этих повестей режиссером Д. Вятич-Бережных был снят фильм «Корпус генерала Шубникова».

За прошедшие годы окреп и талант В. Е. Баскакова как исследователя изменчивых кинематографических процессов. Его ум — пытлив, эрудиция — значительна, способ изложения мыслей — ясен и прост. Киноведческим книгам Владимира Евтихиановича — «Спор продолжается», «Экран и время», «Противоречивый экран» — свойственны идейная четкость, гуманность позиции, умение увязать социальные условия с их кинематографическим выражением. Это воистину творческое киноведение, которое вдобавок интересно читать. Хочется пожелать писателю, киноведу, директору НИИ киноискусства Владимиру Евтихиановичу Баскакову новых исследований, книг, дискуссий. Чтобы хватило здоровья и энергии на все отрасли знаний, в которые он так отважно вторгается.

Эльдар Рязанов

К 60-летию И. М. Слабневича

Почерк мастера



Вспоминаешь сейчас далекие послевоенные годы, и на мгновение расстояние между десятилетиями сокращается, вопреки законам оптики прошлое неожиданно приближается, обретая объем, цвет, звук...

Давно это было. ВГИК, 1947 год. Волнения приемных экзаменов. Абитуриенты, как правило, фронтовики, ушедшие на войну из десятого класса. Гимнастерки, кителя, нашивки о ранениях, звон орденов и медалей. А профессура! — имена приводят в трепет. Конкурс огромный. И вот, наконец, вывешены списки счастливцев: мы — студенты операторского факультета.

С Игорем Слабневичем подружились как-то незаметно, сразу и навсегда. Командир танка «Т-34», после войны он работал механиком съемочной техники на «Мосфильме». Немногословен, если разговор не об искусстве. Но если уж речь о кино — темперамент Слабневича-спорщика подобен вулкану. Оценки беспощадны, но не случайны: чувствуется, что выношены, рождены в долгих раздумьях.

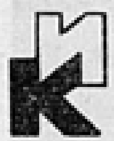
Прошли годы. Пришел опыт. Успеху многих фильмов, без которых мы теперь не представляем нашего советского кино, способствовала зоркая, мудрая камера Игоря Слабневича: «У твоего порога» В. Ордынского, «Крылья» Л. Шепитько, «Освобождение» и «Солдаты свободы» Ю. Озерова, «Москва слезам не верит» В. Меньшова...

Творческий диапазон оператора говорит сам за себя. Он талантливо снял напряженно-драматическую картину «У твоего порога». Невозможно забыть с удивительной точностью и неподдельным волнением переданную в фильме атмосферу грозной осени сорок первого года. Проходят перед глазами портреты героев этой картины — скромные по операторскому решению, безыскусные, — но сколько мастерства в этой простоте, в этой безыскусности! А в картинах Л. Шепитько, В. Меньшова Слабневич показал себя опытным психологом и аналитиком, помогающим актерам передать самые тонкие душевные движения персонажей.

Фильм Ю. Озерова «Освобождение», удостоенный Ленинской премии, выявил новые грани щедрого дарования И. Слабневича. Вернее сказать — в работе над «Освобождением», а затем над «Солдатами свободы» талант оператора раскрылся в полной мере. Ему по плечу оказался современный киноэпос, с его героическим пафосом и всемирно-историческим масштабом, с его драматизмом и психологической достоверностью. Мы гордимся тем, что в творчестве нашего коллеги и друга советское операторское искусство сделало большой шаг вперед. Богатейший коллективный опыт «Освобождения» останется незаменимой идейно-художественной экранной школой — навсегда.

И вот — 60! Но тот же неукротимый юношеский характер. Та же страстность в споре. Та же принципиальность в искусстве. И всегдашняя жажда открытий на неизведанном пути.

Олег Арцеулов



Даль Орлов

Продолжения и начала

Из «индийского блокнота»

Восточная мудрость гласит: если хочешь, чтобы история твоя была понята, рассказывай ее с начала...

Не у каждой истории начало видимо сразу.

Скажем, что считать истоком взаимоотношений кинематографистов нашей страны и Индии? Куда уходят их корни?

В определенном смысле, если хотите, еще ко времени хождения тверского купца Афанасия Никитина за три моря. Шутка? Не совсем. Ведь пять веков спустя «материал» именно этого путешествия лег в основу нашей первой совместной кинопостановки «Хождение за три моря», осуществленной режиссерами Василием Прониным и Ходжой Ахмадом Аббасом.

Или давайте вспомним о переписке молодого Махатмы Ганди с Львом Толстым, которая началась на пороге нашего века и имела исключительное значение для формирования взглядов великого индийского философа и моралиста, считавшего себя до конца своих дней учеником русского писателя. Специального, документального, предположим, фильма об этом пока нет. Но разве, появись таковой, не представил бы он всестороннего интереса и сегодня?.. Об этом еще раз подумалось, когда перед поездкой в Индию, на VIII Международный кинофестиваль в Дели, мне, участнику советской киноделегации, довелось побывать в индийском посольстве и беседовать с послом Республики Индия в Советском Союзе господином В. К. Ахуджей. Говорили о многом, в том числе о взаимном тяготении Ганди и Толстого. Поразила не только широкая осведомленность моего собеседника в данном вопросе, а и взволнованная до страсти тональность его высказываний, за которой угадывалась покоряющая сила личностного интереса государственного человека к поразительному свидетельству важного звена в духозном сближении двух великих народов.

Тут вообще обнаруживаются замечательные мотивы для сюжетов, как бы обогащающие конкретные и одновременно общие наши представления о «началах». О «началах», весьма существенных для сегодняшних злободневных продолжений.

Как не указать здесь и на момент, когда Николай Константинович Рерих поселяется в долине Кулу, у подножия Гималаев, как не привести слова о нем Джавахарлала Неру: «Когда я думаю о Николае Рерихе, я поражаюсь размаху и богатству его деятельности и творческого гения. Великий художник, великий ученый и писатель, археолог и исследователь, он касался и освещал множество аспектов человеческих устремлений».

Фильма о Николае Рерихе тоже пока нет. Но он будет! Создание его предусматривается одним из пунктов недавно подписанного председателем Госкино СССР Ф. Т. Ермашом и министром информации и радиовещания Индии господином В. Сатхе двустороннего Соглашения о сотрудничестве в области кинематографии.

Зрелым человеком пришел русский художник Рерих в Индию; а дипломную работу двадцатитрехлетнего Николая Рериха, выпускника Академии художеств, живописное полотно «Гонец», приветствовал все тот же Лев Толстой: «Случалось ли в лодке переезжать быстроходную реку? Надо всегда править выше того места, куда вам нужно, иначе снесет. Так

и в области нравственных требований надо рулить всегда выше — жизнь все равно снесет. Пусть ваш гонец очень высоко руль держит, тогда доплывет».

Н. Рерих встретится потом с Толстым, навсегда сохранит в памяти его напутствие, передаст его ученикам: «Будьте проще и любите природу. Проще, проще! Вы творите не потому, что «нужда заставила». Поете, как вольная птица, не можете не петь. Помните жаворонок над полями весною! Звенит в высоте! Рулите выше!» [1].

Это ли все не начала!...

Так же, как и состоявшийся тридцать лет назад первый визит советских работников кино в Индию в связи с фестивалем советских фильмов в Бомбее и Калькутте. В делегацию входили Всеволод Пудовкин и Николай Черкасов. Память о том посещении, в этом я смог сам убедиться, жива до сих пор.

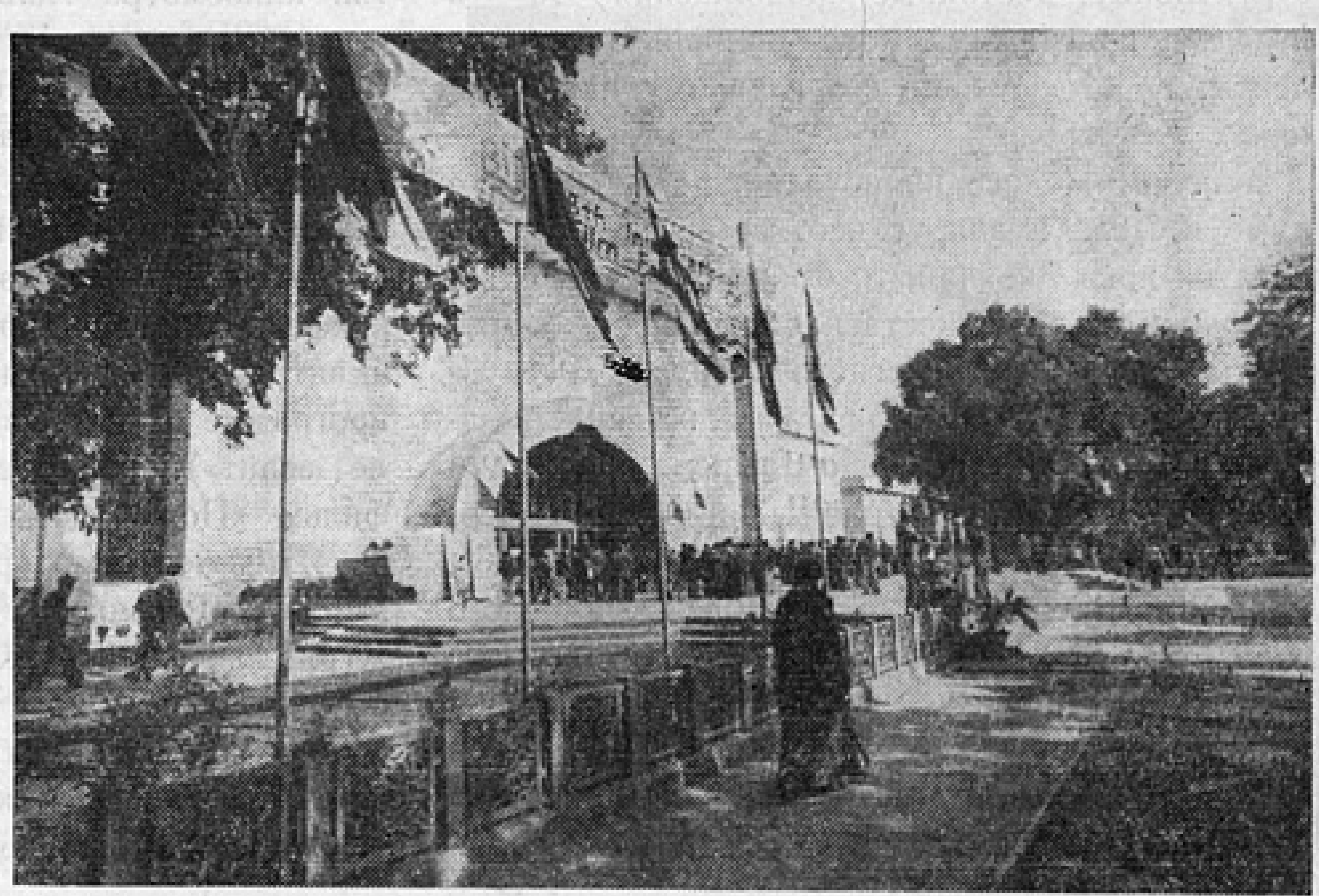
Да, культурные и кинематографические связи двух наших дружественных стран давние и прочные. Это и производство совместных фильмов («Хождение за три моря» по-прежнему не сходит с индийских экранов, позднее появились «Восход над Гангом», «Черная гора», «Рикки-Тикки-Тави», «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников»), это и оказание взаимных производственно-творческих услуг в ходе съемок, и традиционный обмен Неделями фильмов, и постоянное участие индийских коллег в Московском и Ташкентском кинофестивалях, а советских кинематографистов — в фестивале в Дели, это, наконец, и регулярный взаимный прокат фильмов — кинопроизведениям из дружественной Индии по праву принадлежит заметное место в числе самых любимых советским зрителем.

На новых направлениях

VIII Международный кинофестиваль в Дели начался, как и полагается, с торжественного открытия во дворце «Вигьям Пхаван». Здесь потом и проходил в течение двух недель показ конкурсных фильмов.

Министр информации и радиовещания г-н В. Сатхе возжег лампады с благовонными маслами на установленном на сцене бронзовом дереве и, подойдя к микрофону, произнес речь. Всего на фестивале, сказал он, будет показано более ста полнометражных фильмов, более тридцати короткометражных, здесь будет работать кинорынок, состоится симпозиум кино-

[1] Цитирую по содержательному предисловию В. Сидорова к книге: Н. К. Рерих. Избранное. М., 1979.



Дворец «Вигьям Пхаван» — здесь проходили фестивальные просмотры

критиков на тему «Роль кино в современном мире». Выступавший подчеркнул значение вновь созданной «Национальной корпорации развития кино» — государственной организации, ставящей своей целью финансирование крупных творческих проектов, поддержку молодой режиссуры, стремящейся к созданию фильмов прогрессивной социальной направленности, «здоровых», как выразился он, в своей нравственной основе.

В речи министра были затронуты и немаловажные для Индии вопросы улучшения технической оснащенности кинопроизводства и кинопроката, выпуска и показа фильмов на 16-мм пленке, расширения киноэкспорта, выведения на передовые рубежи производства фильмов, предназначенных для детской аудитории. В заключение оратор выразил надежду, что фестиваль будет способствовать взаимному обмену опытом между кинематографистами разных стран, что участников объединит стремление видеть в кино не повод для развлечения, а один из важных способов решения социальных, общественных, воспитательных проблем.

Фестиваль в Дели существует уже двадцать лет. Судьба его складывалась не просто: разные факторы влияли на его уровень и направленность в различные периоды. Далеко не всегда здесь одерживали верх тенденции конструктивные, достойные продолжения. Да и нынче в программу смотра попали отдельные ленты, не отвечающие его главному направлению...

В целом же все происходившее на кинофоруме в Дели и вокруг него несло на себе отпечаток новых веяний, того качественного сдвига в атмосфере общественной жизни, что произошел после исторического визита в Республику Индию советской правительственной делегации во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС, Председателем Президиума Верховного Совета СССР товарищем Леонидом Ильичом Брежневым в декабре прошлого года.

Этот визит еще более укрепил отношения дружбы и сотрудничества между нашими странами, дал новые импульсы к их развитию. Известно, что за три с небольшим десятилетия существования Индии как независимого государства страна достигла немалых успехов, вошла в десятку ведущих индустриальных держав мира по объему промышленного производства. Немалую роль в этом сыграло сотрудничество между СССР и Индией, которое развивалось на плановой и долговременной основе, всегда носило равноправный и взаимовыгодный характер. Показательны цифры: на индийской земле при содействии Советского Союза построено и строится более 70 крупных промышленных объектов; наша страна оказала помощь в подготовке около 100 тысяч специалистов и квалифицированных рабочих для народного хозяйства Индии.

С той же нарастающей активностью развивался и советско-индийский культурный обмен, устанавливались все более прочные и разнообразные контакты между творческими работниками, в том числе и между кинематографистами. Эти заметки, думается, добавят еще несколько штрихов к общей выразительной картине нашей дружбы и сотрудничества между СССР и Индией в области культуры.

Именно в контексте таких рассуждений надо рассматривать тот факт, что председателем международного жюри Делийского кинофестиваля на этот раз был советский кинорежиссер Григорий Чухрай, а на торжественном открытии киносмотра глава советской делегации — первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Я. Сычев, единственный из всех руководителей национальных делегаций, был приглашен на сцену, в президиум.

Не случаен, конечно, и живейший интерес, который вызвала на фестивале наша пресс-конференция. Она продолжалась больше часа, и актриса Вера Алентова (в информационной программе был показан фильм «Москва слезам не верит»), режиссер Генрих Малян (его фильм «Пощечина» участвовал в конкурсе), Н. Я. Сычев и автор этих строк ответили на множество вопросов представителей газет, журналов, радио, телевидения, до отказа заполнивших зал.

О чем спрашивали? О сегодняшнем состоянии и планах советской кинематографии. О ее тематических, жанровых, стилистических на-

правлениях. Поинтересовались, между прочим, возможна ли на нашем экране критика тех или иных недостатков в жизни общества, насколько тесно проблематика кино увязывается с проблемами реальной действительности. Вряд ли последний вопрос вызван предвзятым отношением к нам и к нашему кино. В первую очередь он — следствие недостаточного знакомства присутствовавших на пресс-конференции представителей ряда стран с советскими фильмами. Мне показалось, что наши откровенные ответы были встречены подавляющей частью аудитории с пониманием. В то же время мы не раз могли наблюдать активность тех сил, которые не желают широкого показа фильмов, несущих правду о советской стране, картин, свидетельствующих о той роли, которую играет у нас кино как в преодолении недостатков, так и в утверждении успехов.

Учитывая многоязычный характер индийского кино, понятен был внутренний смысл другого вопроса: по всей ли стране идут у нас фильмы, выпускаемые студиями национальных республик. Рассказ Генриха Маляна о том, как в СССР дублируются фильмы, как организован их прокат, был выслушан с огромным вниманием. Закончилась пресс-конференция несколько необычно. Представители индийской прессы, критики и киноведы стали наперебой сетовать, что в стране не издают книг о советском кино, о ведущих его актерах, а интерес к их работе чрезвычайно велик. Книга Харбхаджана Сингха, главного редактора журнала «Филм миррор», «Советское кино, его влияние» [2] — первая и, к сожалению, единственная пока «ласточка». А как было бы хорошо познакомить индийских коллег с переводами книг советских исследователей кино. Ведущий пояснил, что в данном случае — претензии не по адресу...

Дружеская атмосфера сопутствовала и другим встречам. Было их немало. С членами советской делегации стремились повидаться редакторы и издатели кинематографических газет и журналов, продюсеры, владельцы кинотеатров, ведущие режиссеры и актеры индийского кино, общественные деятели. И каждый раз — подчеркнутая душевность. И не просто знаки дружеского внимания, а еще и деловитость, желание предпринять конкретные шаги к сотрудничеству.

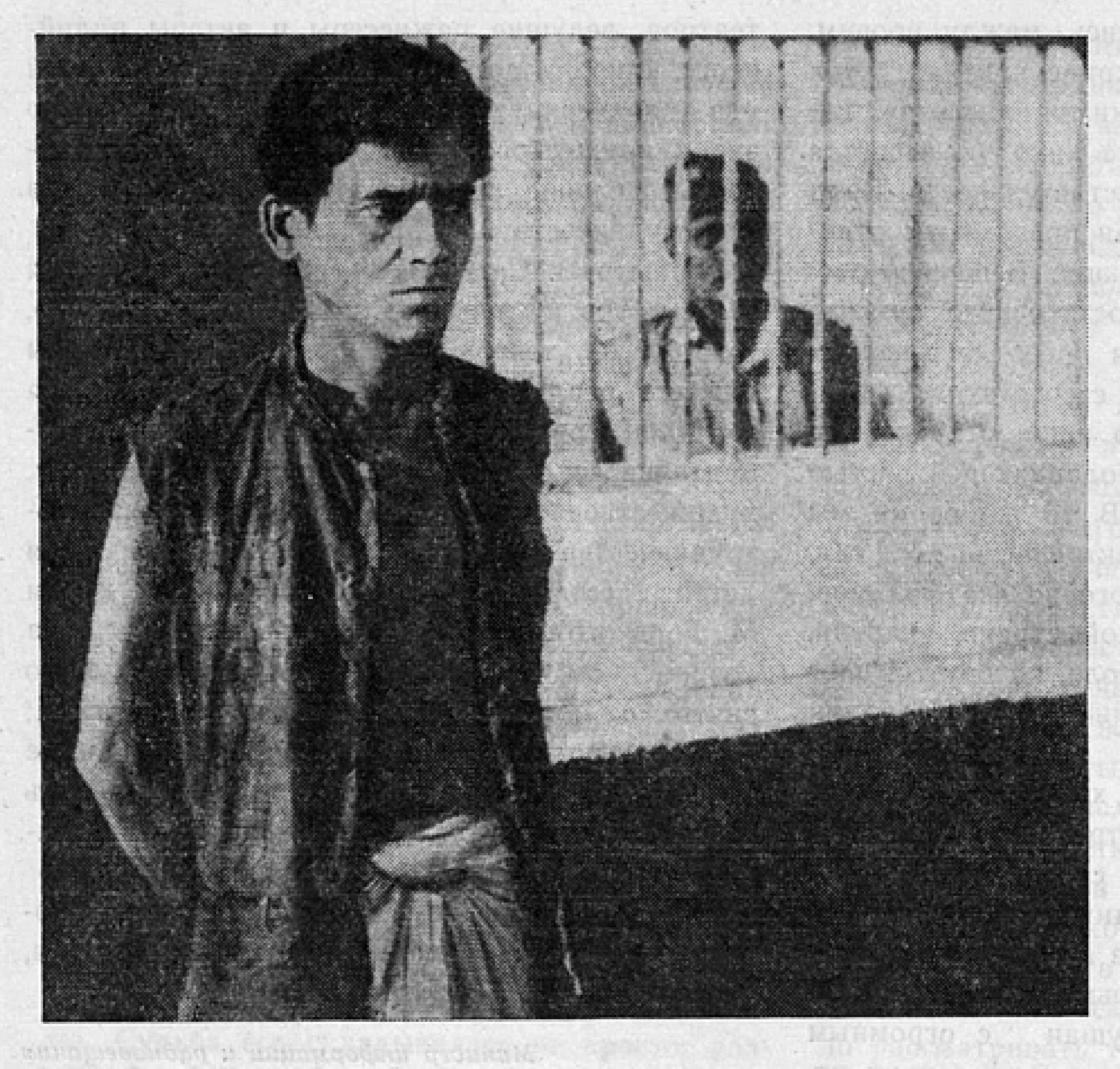
Министр В. Сатхе на встрече с нами сделал этот мотив главным. Соглашение подписано, говорил он, теперь надо приложить все силы для его реализации. И тут же повел речь о создании совместного полнометражного документального фильма о Джавахарлале Неру, художественного — о Николае Рерихе (в сотрудничестве с «Мосфильмом»), фильма для детей (совместно с Киностудией имени М. Горького), о новой ленте — обязательно на современном материале, — которую можно снять с узбекскими кинематографистами; В. Сатхе подчеркнул при этом, что названные проекты целесообразно осуществлять, опираясь не на частные кинокомпании, а на помощь Национальной корпорации по развитию кино.

Мы встретились с Генеральным управляющим Корпорации г-жой Вадьей. Молодая,

Министр информации и радиовещания Республики Индия В. Сатхе, председатель жюри фестиваля Г. Чухрай, заместитель министра информации и радиовещания Республики Индия Н. Дхоши,



[2] Рецензию на книгу Х. Сингха см.: «Искусство кино», 1981, № 4.



«Избавление от проклятья», («Плач раненых»), режиссер Говинд Нихалани (Индия)

обаятельная женщина с темными умными глазами (между прочим, в прошлом — чемпионка Индии по бадминтону), она неторопливо, с достоинством говорила о задачах и перспективах недавно созданной организации. В Совет Корпорации входят крупнейшие кинодеятели страны, продюсеры, режиссеры. На государственном уровне решают они сегодня судьбы индийской кинематографии — одной из крупнейших кинематографий мира.

В прошлом году в стране было снято 742 (!) полнометражных художественных фильма. Из них 480 в южных штатах. Уточнение немаловажное.

Широкой аудитории в основном известна продукция Бомбейских студий, ленты которых рекрутировали на свою сторону миллионы зрителей в разных странах. С наибольшим прокатным успехом идут они и в самой Индии. В массе своей это произведения откровенно коммерческого характера, в них появляются страдающие красавицы и черноборовые красавцы, сентиментальный сюжет щедро расцвечен песнями, танцами, музыкой. Этому кинопотоку противостоит творчество таких известных мастеров, как Мринал Сен, два фильма которого — «Хор» в 1975 году и «Парашурам» в 1979-м — были удостоены Серебряных призов МКФ в Москве; Сатьяджит Рэй, чье творчество отмечено Юбилейным призом, учрежденным оргкомитетом XI Московского кинофестиваля в честь 60-летия советского кино, Шьям Бенегал, Гириш Карнад, М. С. Сатхью, Ходжа Ахмад Ананд, Басу Бхаттачария создают фильмы, которые смело можно отнести к произведениям прогрессивной гражданской и эстетической направленности, сознательно противопоставляющим себя буржуазному кино. Сказанное достаточно хорошо известно, прокомментировано нашей и мировой критикой; найдены даже определения этому направлению — «параллельное кино», «новое индийское кино» и т. п.

Руководители Корпорации с огорчением го-

ворили о том, что и в Индии, и за границей все еще мало известна продукция студий четырех южных штатов — фильмы, создатели которых касаются серьезных социальных проблем, в том числе и борьбы с кастовостью, этим тяжелым пережитком прошлого, являющимся серьезным препятствием для роста классового самосознания народа, проблем образования, здравоохранения, борьбы с нищетой и голодом. Ленты эти выходят на региональных языках, что является серьезным препятствием для их широкого проката в стране. Дубляж фильмов пока не налажен достаточно широко, а субтитрирование бессмысленно в силу массовой неграмотности населения.

Студии Мадраса, других центров Юга не столь хорошо оснащены в техническом отношении, не располагают таким количеством опытных кадров, как студии Бомбея, и это, естественно, сказывается на общем уровне их продукции. Но факт остается фактом: именно отсюда, с Юга начинают звучать свежие голоса «новейшего кино» Индии, назовем его так; здесь рождаются перспективные тенденции, которых еще не было и которые, возможно, станут со временем определяющими в индийском кино.

Вот почему, объяснили нам, одна из задач государственной Корпорации — популяризировать фильмы, снятые на региональных, местных языках, помогать в организации их повсеместного проката.

В стране в настоящее время действуют 10 тысяч кинотеатров, со средним количеством мест в каждом от 400 до 500. Они сосредоточены в основном в городах. В отдельных штатах, правда, с недавних пор начали заниматься созданием кинотеатров для сельской местности.

Символична и трогательна проявляемая ныне забота о развитии кино для детей. До недавнего времени все ограничивалось отдельными утренними сеансами в государственных кинотеатрах в день рождения Махатмы Ганди. Теперь признано необходимым увеличить прокатное время, а главное, выпускать фильмы специально для детской аудитории. Своего опыта пока мало. Но ведь огромный опыт в этом отношении накоплен в СССР. Здесь еще одна точка пересечения общих творческих интересов, возможная область взаимного сотрудничества.

Решать эту задачу, важность которой признается правительством, призвана другая организация, специально созданная для этой цели, — Корпорация развития детского кино.

Встречи, встречи... Вот бизнесмен-прокатчик С. К. Агарвал, вот владелец нескольких кинотеатров Д. Сингх — и каждый раз выражение интереса к советским фильмам. Они люди деловые, они не забывают и свою выгоду. Вспоминают, например, что советский фильм «Табор уходит в небо» шесть недель шел в Дели при полных сборах. Далеко не часто иностранной картине сопутствует такой зрительский успех!..

Но с одной стороны — коммерция, с другой — живой, вполне бескорыстный интерес. Тот, что проявляют, скажем, к советским фильмам члены Клуба любителей кино Дели. Мы побывали на заседании этого клуба. Ни одного свободного места в зрительном зале не оказалось. Поскольку в заключение должны были показать фильм «Москва слезам не верит», отвечать на вопросы пришлось в основном исполнительнице главной роли Вере Алентовой. Этот клуб, или общество, собирает взносы со своих членов, издает журнал. Специальный выпуск был посвящен фестивалю советских фильмов, состоявшемуся в дни визита Леонида Ильича Брежнева. Тогда были показаны фильмы «Конец императора тайги», «Москва, любовь моя», «Табор уходит в небо», «Белое солнце пустыни», «Мелодии Верийского квартала» и другие. Процитирую обращение к членам клуба, помещенное в конце выпуска: «Каждый должен посмотреть следующие советские фильмы: «Война и мир», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Сорок первый», «Мать», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Анна Каренина», «Битва за Берлин» (из цикла «Освобождение»), «Тихий Дон», «А зори здесь тихие...», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Судьба человека».

Призыв смотреть советские фильмы подкреп-

ляет реальными действиями активно работающее в Индии представительство «Совэкспортфильма».

...Впрочем, не будем упрощать ситуацию. Все, о чем здесь рассказывается, действительно, как говорится, имело место и неопровержимо свидетельствует о благоприятных тенденциях в общественной жизни страны, насколько можно было в ней разобраться, наблюдая происходящее с позиции корреспондента, аккредитованного на кинофестивале. Были, однако, и другие впечатления — не столь позитивного свойства.

Все-таки не хочется закрывать глаза и на то обстоятельство, что начинался и завершался международный кинопоказ в Дели двумя лентами американского призводства, что, с точки зрения объективного наблюдателя, не вызывалось ни регламентом, ни характером фестиваля.

И было в один из первых дней фестиваля недоброе выступление газеты «Стейтсмен», в котором в явно провокационных целях утверждалось, что советский конкурсный фильм непременно получит награду — вы, мол, знаете, почему... Намекалось, что во главе жюри — представитель Советского Союза. Григорий Чухрай вынужден был собрать пресс-конференцию и сделать заявление, которое на следующий день появилось в газетах. Председатель жюри выступил с резкой и остроумной отповедью этой явной попытке подорвать доверие к жюри, в которое входили авторитетные и весьма компетентные люди, в том числе Г. Аравинда и Шьям Бенегал из Индии.

Да, было и такое. Не станем выносить за скобки подобные факты. Но прежде чем на них остановиться подробнее, вернусь к впечатлениям радующим, к тому, что греет сердце и зовется надеждой...

«Звезды» под южными созвездиями

После очередного трудного фестивального дня, после последнего просмотра, а значит, ближе к полуночи мы оказались в доме Санджива Бхаргава. Он вышел нас встречать, невысокий, молодой, с открытой улыбкой, провел через калитку, а потом в гостиную, где было уже людно. Горели традиционные тонкие свечки. Гости были кто в национальных одеждах, кто в европейских. Расположились группами, с бокалами в руках, беседовали. Санджив Бхаргава — прокатчик. Особый интерес он проявляет к советским фильмам.

Вскоре мы познакомились и с братом хозяина, Радживом, живущим в этом же доме. Он пригласил заглянуть к нему в кабинет. Письменный стол завален бумагами, стеллажи уставлены книгами. Заговорили о книгах. Вижу том Эйзенштейна на английском языке, сборники «Ленин о литературе и искусстве», «Маркс и Энгельс о литературе и искусстве». Хозяин кабинета преподает философию в университете. Кинематограф вообще и советский в частности входит в круг его научных интересов.

Вернулись в гостиную, и тут что ни знакомство, что ни разговор, то новое доказательство уважения к нашей стране, свидетельство прочности советско-индийских кинематографических связей.

В. Сатхе — человек немолодой. Но он становится по-юношески восторженным, когда вспоминает о поездках в Советский Союз, о завязавшихся там знакомствах, которыми дорожит. В. Сатхе — один из сценаристов знаменитого «Бродяги». С гордостью сообщает он о том, что был среди тех, кто приезжал в СССР подписывать договор на постановку первого совместного фильма «Хождение за три моря», что отлично помнит приезд в Индию Всеволода Пудовкина и Николая Черкасова и, потрясая указательным пальцем, он уточняет теперь, что гости посадили дерево не у кинотеатра «Натарадж», как потом писали в газетах, а на территории студии «Натарадж» в Бомбее. «Уж это-то я помню точно», — смеется он. И рассказывает о ни с чем не сравнимом потрясении от фильма «Летят журавли». Сейчас В. Сатхе работает над большой статьей, тема которой «Советское кино в Индии».

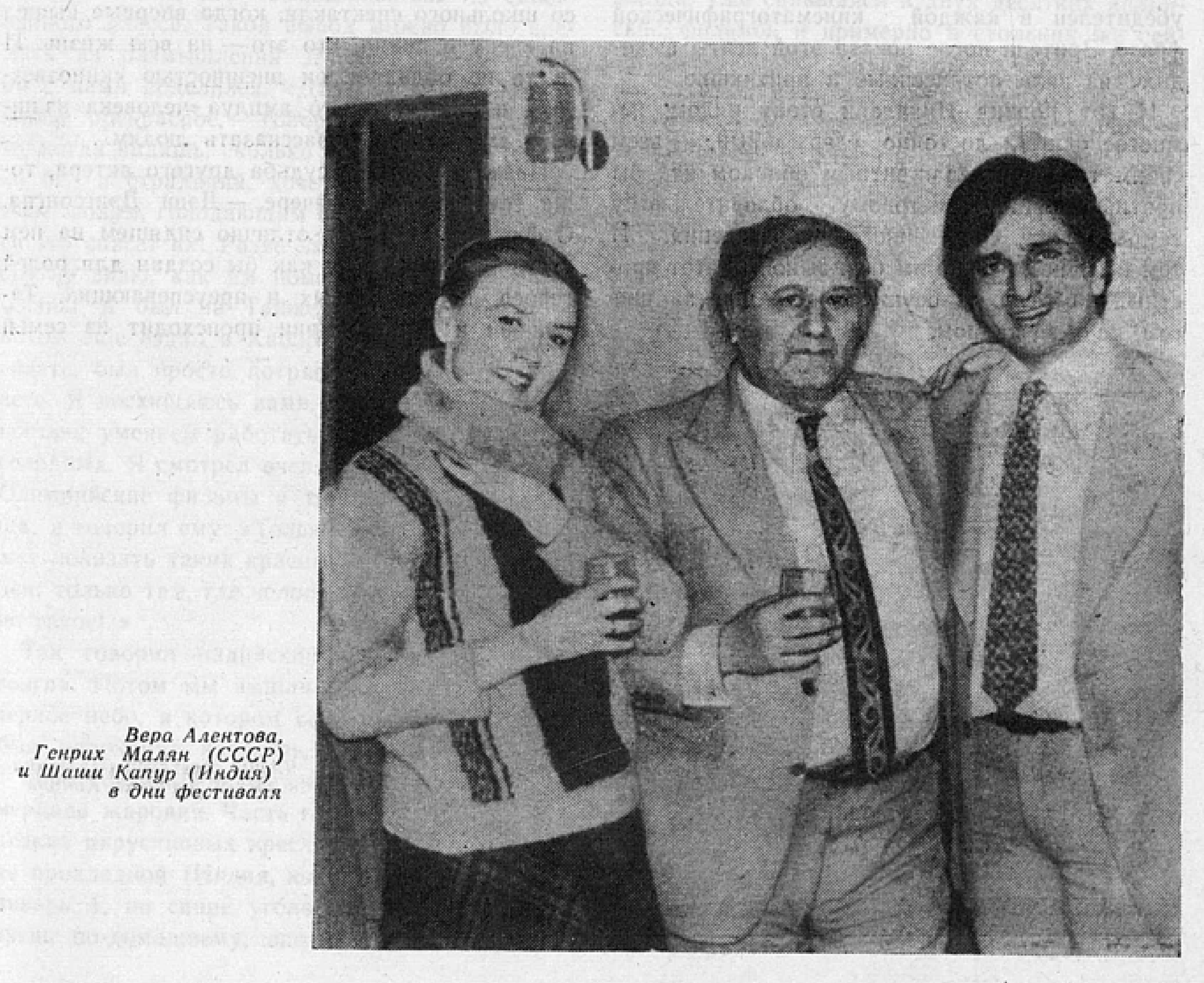
Еще одно знакомство в тот вечер — бородатый кряжистый человек, сценарист и режиссер из Бенгалии Басу Чаттерджи. Он один из тех,

кто десять лет назад начинал «новое кино» Индии. Его мечта — побывать в Советском Союзе.

Подходит и включается в разговор Говинд Нихалани, режиссер-постановщик конкурсного фильма «Плач раненых» («Аакрош»). В режиссуре он дебютант, но за плечами немалый опыт работы оператором у таких известных мастеров, как Шьям Бенегал и Мринал Сен. У нас шли фильмы, где в титрах оператором значился Говинд Нихалани («Роль», «Конец ночи» и другие). Его первый режиссерский опыт увенчался творческой победой. Вместе с фильмом болгарского режиссера Рангела Вылчанова «Лакированные ботинки неизвестного солдата» «Плач раненых» получил «Золотого павлина» — высшую награду фестиваля в Дели. И по праву.

Фильм Говинда Нихалани — взволнованный, исполненный глубокого сострадания к герою рассказ о судьбе крестьянина, жену которого изнасиловал, а потом убил помещик. Вину же за варварское убийство пытаются приписать именно этому беззащитному, затравленному человеку.

Адвокат, искренне стремящийся установить истину, долгое время не может к ней даже приблизиться. Трудности его усугубляются тем, что подзащитный упорно безмолвствует, не отвечает на вопросы, не помогает защите. Адвокат едет в деревню, здесь, на месте преступления пытается выявить его корни. Но свидетели запуганы, терроризированы помещиком; они все знают, но тоже молчат. Вот уже и жизнь адвоката оказывается под угрозой. Каждое неожиданное покушение на него — недву-



Вера Алентова, Генрих Малян (СССР) и Шаши Капур (Индия) в дни фестиваля

смысленное предупреждение, «приказ» остановиться. Однако адвокат не останавливается...

Постепенно мы поймем, что подзащитный молчит оттого, что не верит в победу справедливости: слишком всесильны, по его убеждению, те, кто вершит крестьянскими судьбами. Когда приходит известие о смерти отца героя фильма, его, связанного, ведут к ритуальному костру, на котором сжигают останки усопшего. Лишь на секунду освобождают заключенного от пут, и этого оказывается достаточно, чтобы он схватил топор и со страшным, нечеловеческим криком обрушил его на свою сестру. Только в смерти видит он возможность избавить девушку от страданий и издевательств, ожидающих и ее.

Страшная эта история рассказана сдержанно, неторопливо; язык фильма лаконичен и убедителен в каждой кинематографической фразе. Зрители после показа этой ленты выходили из зала потрясенные и притихшие.

И вот Говинд Нихалани стоит рядом, немногословный, достойно сдержанный, всем своим тихим, интеллигентным обликом как бы противостоящий неистовому обличительному темпераменту собственного произведения. И тем не менее именно им был выношен этот яростный замысел. И осуществлен — шаг за шагом, кадр за кадром.

Хвалю актера, исполнителя главной роли. Роль без текста сыграна им с предельной драматургической полнотой. Не слыша ни единого слова, мы, тем не менее, в каждую минуту экранного действия не просто понимаем, что происходит в душе героя, а оказываемся будто загипнотизированными неким эмоциональным полем, окружающим его.

Это Ом Пури, он хороший актер, подтверждает Говинд Нихалани. Он здесь. Я вас познакомлю.

Никакого гипнотического поля. Скромный маленький человек с рябым лицом. Ом Пури рассказывает о себе. Отец — военный из «низшей касты», без всякого эмоционального нажима, как нечто неизбежное и привычное сообщает он... Сейчас Пури работает в театре. С чего началась актерская карьера? Наверное, со школьного спектакля, когда впервые вышел на сцену и понял, что это — на всю жизнь. И пусть не обладает он внешностью «кинозвезды», в рамках своего амплуа «человека из низов» ему есть, что рассказать людям...

Иначе сложилась судьба другого актера, тоже гостя на том вечере, — Дэни Дэнгсонгпа. С фигурой атлета, в отлично сидящем на нем светлом костюме, он как бы создан для ролей героев, победительных и преуспевающих. Таких он и играет. Дэни происходит из семьи



Члены советской делегации в гостях у Раджа Капура



*«Манганини»,
режиссер Джон Хони
(Австралия)*

крупных тибетских помещиков, однако по убеждениям и взглядам его, видимо, можно отнести к тем, кто «выламывается» из собственного класса. Такой вывод можно было сделать из размышлений Дэнгсонгпа, которыми он с нами поделился. «Денег у меня хватает, жилье прекрасное, — говорит он, — но, поверьте, когда видишь, сколько нищих вокруг, сколько бед и страданий, хочется все отдать им, этим людям, голодающим и несчастным. Но разве это спасет их! Разве хватит на всех! Я просто не знаю, как им помочь, как облегчить им жизнь! Я был на Ташкентском фестивале, а потом еще ездил в Хабаровск и в Москву. Я, знаете, был просто потрясен тем, как вы живете. Я восхищаюсь вами. Вашей организованностью, умением работать, тем, что у вас нет голодных. Я смотрел вчера на фестивале ваши Олимпийские фильмы и толкал в бок товарища; я говорил ему: «Только великая нация может показать таких красивых людей». Я убежден: только там, где человек счастлив, возможно такое!..»

Так говорил индийский актер Дэни Дэнгсонгпа. Потом мы вышли с ним из дома под черное небо, в котором серп луны по-южному был опрокинут навзничь. В центре лужайки с короткой травой, пружинящей под ногами, мерцала жаровня. Часть гостей сидела здесь, в низких парусиновых креслах, у огня. Ночь была прохладной (Индия, конечно, но все-таки — январь...), но синие уголья хорошо грели. Их очень по-домашнему, вполне, как говорится, прозаически, помешивала длинной железной ухваткой сама Шабана Азми, молодая кинозвезда, уже снявшаяся в двух десятках индийских фильмов и примерно в стольких же сейчас снимающаяся. Такая занятость объясняется масштабами и интенсивностью индийского кинопроизводства. Ну и, конечно, спросом на ее талант. Могу привести и еще более впечатляющую цифру, характеризующую спрос на другого популярного актера — Шаши Капура, о встрече с которым еще расскажу особо. Два года назад он «держал в руках» 150 (!) договоров. Когда его спросили, не слишком ли это много, Шаши Капур, с присущим ему юмором, ответил, что просто ему хотелось посмотреть «сколько договоров одновременно может иметь такой средний актер, как я...»

Кстати сказать, знакомство с Шабаной Азми и Шаши Капуром помогло мне реальней ощутить, что значит здесь на самом деле любимый, популярный актер и, таким образом, понять кое-что важное о месте кино в сознании массового индийского зрителя.

На одном из приемов мы договорились с Шабаной Азми об интервью для «Кинопанорамы» нашего Центрального телевидения. Договорились и о месте встречи: у кинотеатра «Плаза» (там показывали фильмы внеконкурсной программы), сразу же после утреннего сеанса.

Наивность своего плана мы не осознали даже тогда, когда вместе с оператором Владимиром Степановым и собственным корреспонден-

том Гостелерадио в Дели Эдуардом Сорокиным заблаговременно прибыли к месту встречи. Огромная молчаливая толпа, с трудом оттесняемая от подъезда кинотеатра полицейскими с длинными бамбуковыми палками в руках, затопила широкий тротуар и часть улицы. Выгрузив из машины аппаратуру, мы протиснулись с нею на свободный пятачок, освобожденный для нас стараниями стражей порядка. Толпа была настроена дружелюбно, и интересовали ее не мы, а «звезды», которые должны были появиться после конца просмотра. А в их числе — Шабана Азми. Режиссерская наша идея заключалась в том, чтобы запечатлеть беседу с актрисой здесь, перед кинотеатром, в обстановке улицы, под открытым небом. Таков был замысел. Все предвещало его успешное осуществление: голубое небо есть, кинотеатр на месте, людей много, даже больше, чем требуется... Осталось дождаться Шабану.

Чем меньше оставалось времени до конца сеанса, тем у́же делался тот свободный островок, на котором мы ютились. Вскоре мы трое взялись за руки и заботились только о том, чтобы не дать никому наступить на сложенные на тротуаре серебристые ящики и кожаные кофры с оптикой, камерами, магнитофонами.

Сеанс закончился. Толпа сразу неумолимо подалась куда-то в сторону, и я увидел в просвете между головами выбегающего из подъезда Дэни Дэнгсонгпа в светлом костюме. Он быстро нырнул в машину и уехал. Давление на нас слегка ослабло, но тут же умножилось. Сквозь плотно окруживших его людей, полусогнувшись и любезно улыбаясь, пробирался к своей машине Шаши Капур. Вот он достиг цели, подарил последнюю улыбку сквозь закрытое стекло автомобиля и тоже исчез.

Кто там еще выходил из кинотеатра, нас уже не интересовало. Может быть, Санджив Кумар, Дев Ананд или Амитаб Баччан. Мы ясно видели, что люди взбираются на капот и крышу нашего очень симпатичного казенного «фордика»...

В такой обстановке работать невозможно, правильно оценил ситуацию Сорокин. Надо уходить. Если сможем...

Смогли.

С Шабаной Азми встретились через день и во внутреннем дворике отеля, где она остановилась, без помех записали интервью. В ответ на рассказ о наших злоключениях у «Плазы» она весело смеялась...

В интервью для «Кинопанорамы» Шабана Азми с удовольствием вспоминала свои поездки на Московские и Ташкентские фестивали, говорила, что и она, и ее отец, известный в Индии поэт, человек, близкий к Коммунистической партии, с восхищением следят за успехами советского народа, высоко ценят советское киноискусство, проникнутое духом гуманизма, идеями братства и мира...

Думается, читателям будет также интересно подробнее познакомиться с интервью, данном в те дни Шаши Капуром. Оно прошло в телепередаче, но в несколько сокращенном виде. Теперь я привожу его полностью. Шаши Капура мы снимали, кстати, в одной из комнат кинотеатра «Плаза» без всяких постановочных изысков, ибо получили уже некоторый опыт общения «на людях» со «звездами», которые здесь, в Индии, не просто авторитетны — их без преувеличения можно назвать кумирами миллионов.

Корреспондент. Шаши, давайте сначала разберемся в родословной Капуров. Капуров много. Раджа Капура наши зрители хорошо помнят по таким, например, известным в свое время фильмам, как «Бродяга», «Господин 420». Вы его младший брат?

Ш. Капур. Да. Нас у отца, Ритхвираджа Капура, трое. Все сыновья. Я — младший. Мой отец приехал в Бомбей после окончания университета в конце 20-х годов. Основал здесь театр, снимался в немых фильмах. Когда три его сына выросли, то тоже пришли в театр, а после в кино. Потом сыновья женились, их дети получили образование и тоже оказались в кино. У меня два сына. Один из них, Кумал, сейчас снимается в главной роли. Другой мой сын, Карн, хочет быть оператором. Дочь пока учится в школе. Кстати, Кумал отлично плавает, он занимался под руководством советского тренера...

Корр. А Риши Капур? Он как актер чрезвычайно у нас популярен.



«Детское воскресенье», режиссер Майкл Верховен (ФРГ)

Ш. К. Это мой племянник, сын Раджа. У Раджа своя студия в Бомбее. Шаари Капур, наш средний брат, — владелец нескольких кинотеатров, прокатчик. Такая у нас семья. Все работают — кто на студии, кто в театре. В настоящее время я сам занимаюсь постановкой фильма. Главную роль в нем играет моя жена Дженифер. Кроме того, я недавно открыл в Бомбее свой драматический театр, в котором идет Брехт, Шекспир, пьесы по сюжетам «Махабхараты» и, конечно, по сюжетам из современной нашей жизни.

Корр. Как вы понимаете смысл своей работы в искусстве? Ведь не только ради денег все это делается...

Ш. К. Когда умер отец, он не оставил нам никакого наследства, никаких богатств, ни денег, ни драгоценностей, ни всяких там бус и колец — ничего этого не было. Он оставил нам надежды и доброе имя. А еще — большие знания о театре, о кино, об универсальности нашей гуманной профессии. Нет, это не бизнес и не деньги... Для меня искусство — это прежде всего посол добра и доброй воли, главное в искусстве — способность объединять людей разных наций и разных стран.

Корр. Что бы вы хотели сказать о традиционных связях индийских и советских кинематографистов?

Ш. К. Они насчитывают уже не одно десятилетие. Но сегодня, мне кажется, здесь обозначился новый этап. Я приветствую и новые совместные фильмы, такие, например, как «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников», и расширение взаимного проката фильмов, и укрепление нашей дружбы по всем направлениям.

Корр. Спасибо вам, Шаши, за эту беседу. И всем Капурам, сколько их ни будет, всем желаем счастья!..

...Гостей в Индии встречают или гирляндой цветов — на шею, или мягким и благоухающим браслетом — на запястье. А если позволяет достаток хозяина дома, он заказывает выложить из лепестков туи, розы, мериголда и других неведомых южных цветов панно на возвышении против входа, чтобы каждый пришедший мог его увидеть и оценить любезность хозяина.

Такое панно, тщательно подбирая цветовую гамму, лепесток к лепестку, выкладывали, присев на корточки, два босых смуглых человека в роскошном зале первого этажа фешенебельной гостиницы «Ашока». В результате их кропотливого многочасового труда здесь появилась огромная эмблема кинофестиваля. Едва ощутимо над ней витал розовый аромат.

Подобное же панно встретило нас у входа в апартаменты на одном из этажей «Ашоки», где устроил прием Радж Капур. На панно были крупно выложены две буквы — «Р» и «К» — его инициалы. Хозяин встретил нас у входа, расположил всех вокруг этой лепестковой картины и попросил сфотографироваться на память. Мы с удовольствием воспроизводим здесь это фото...

Сегодня Радж Капур — один из крупнейших



«Пощечина», режиссер Генрих Малян (СССР)

бомбейских продюсеров и кинорежиссеров. Продолжает он сниматься и как актер, только играет теперь не веселых нищих и благородных бродяг, а солидных отцов семейств, бизнесменов и адвокатов.

Наблюдая за этим заметно пополневшим, усталым человеком со знакомыми усиками-полоской, я подумал о том, что талантливое творчество его счастливо соединяет в себе реалистическую, очень демократичную в своей основе позицию с той манерой «кинематографического разговора» со зрителями, которая близка им и понятна. Критический пафос анализа социальной действительности в лучших произведениях Раджа Капура подан в форме притягательной для массовой аудитории. В том же ключе, кстати, работают сегодня режиссеры Гульзаран, Чопра, некоторые другие. Они стремятся социальную, политическую тему решать в согласии с «формулой зрительского успеха». Думается, что такая позиция более демократична и продуктивна, если иметь в виду воспитательную роль фильма, чем позиция, скажем, известного режиссера Мани Кауля, создающего ленты, как бы сознательно подменяющие кинематографическое мышление сугубо литературным. Таковым оказался и представленный в конкурсной программе его новый фильм «Поднимаясь с поверхности» — трехчасовая лента, изобилующая плохо прочитываемыми символами и предельно насыщенная разговорами о природе творчества...

В чем все-таки была главная причина успеха «Бродяги»? Обаятельный, талантливый исполнитель главной роли? Да... Трогательная удачливость его в одолении жизненных тревог? Конечно... Музыка, песни, танцы? Несомненно... Но сколько и до и после было индийских фильмов с обаятельными и удачливыми героями, умеющими танцевать и петь. Несть им числа! А вот «Бродяга» стал чем-то этапным, поворотным. Почему? Мы спросили об этом Раджа Капура. Он замолчал, задумался. И вдруг озаренно произнес: «Бродяга» выражал надежду Индии!..»

Какая важная и какая точная мысль... Разве не остаются в истории искусства только те произведения, которые сутью своей, характером взгляда на мир отражают существеннейшие чер-

ты и веяния времени. Жизнелюбивый, неукротимо оптимистичный герой «Бродяги» был порожден атмосферой надежд, упований, раскованности, уверенности в лучшем, что пришла в Индию вслед за освобождением от колониализма, что символически воплотилась в трепещущем на ветру флаге, поднятом над Красным фортом в Дели Джавахарлалом Неру...

Впрочем, не только ради этих размышлений я вспомнил встречу с Раджем Капуром. Вспомнить ее захотелось еще и потому, что и здесь прозвучали искренние слова признания в любви советскому кино, нашей стране. Произнес их взволнованно, прочувствованно 57-летний Радж Капур, говоря о прекрасной поре молодости, когда он, 27-летний, поставил «Бродягу». «Бродяга» попал в Советский Союз, встретил там понимание и признание, и это совпало с началом мировой известности Капура. До сих пор, уже три десятилетия, его душу согревает доброе отношение миллионов зрителей в великом Советском Союзе, где он всегда как дома, где, считает он, его вторая родина.

...Панно из лепестков недолговечны. Быстро вянут лепестки, улетучивается их аромат. Не исчезает смысл сочетаний — сердечного привета тем, кого ты пригласил в гости, кто тебе дорог.

Экран фестиваля

Сейчас, когда пишутся эти заметки, по прошествии некоторого времени после окончания VIII Международного кинофестиваля в Дели, главные впечатления и второстепенные заняли подобающие им места. По-особому ощущаешь важность того, что увидел и узнал вне кинозала дворца «Вигьям Пхаван». Но и недооценить то, что панорама мирового кино на VIII МКФ в Дели получилась довольно пестрая и, несомненно, противоречивая, тоже не следует.

Противоречивость эта порождена тем, и я об этом уже говорил выше, что фестиваль продолжает мучительно искать свой путь и свое лицо. То одна, то другая тенденция одерживает верх. В данном случае тенденция негативная проявилась в том, что доступ на экран получили такие, например, ленты как «Шарль Браво» французского режиссера Клода Бернара-Обера и «Репортаж Вилли Буша» режиссера из ФРГ Н. Шиллинга.

Первый фильм повествует о походе группы французских вояк (среди них, конечно, есть и блондинка-медсестра, легко сбрасывающая брючки, а с ними и обременительную для нее нравственность) в последние дни и даже часы колониального господства. Вот-вот должна прийти команда о прекращении военных действий, но все еще льется кровь, летят отрубленные головы, ноги и руки, попадают в ловушки и капканы те, кого, как считают создатели ленты, надо пожалеть — колонизаторы. Им так и не удается на спасительном понтоне уйти в море. Нагромоздив вокруг горы трупов, вояки гибнут от дружных залпов тех, кто является подлинными хозяевами этих столь негостеприимных для чужаков-пришельцев джунглей. Перед нами своеобразная попытка средствами кино произвести ревизию нравственных итогов той, теперь уже давней войны — захватнической для одной стороны и народно-освободительной для другой. Попытка запоздалая и безнадежная. Участие такого фильма в фестивале, имеющем девиз «Мир как одна семья», конечно же, производит странное впечатление.

Как, впрочем, и участие в нем фильма «Репортаж Вилли Буша», в котором авторы недвусмысленно дают понять, что они не согласны с решениями Ялтинской конференции руководителей трех союзных держав. Они развертывают действие своей ленты у самой границы, которая разделяет два немецких государства, пронизывая весь свой фильм реваншистским по существу духом.

Лицо фестиваля определяли не эти произведения. Его определяли прежде всего безусловная победа в конкурсе талантливого индийского фильма «Плач раненых» и болгарской, исполненной оптимизма и доброго юмора картины «Лакированные ботинки неизвестного солдата».

На любом кинофестивале, как известно, встречаются ленты, по художественному своему уровню, по идейному наполнению сильно разнящиеся друг от друга. Фестиваль в Дели исключением не был.



«Дни лебединой песни», режиссер Паоло Пьетранджели (Италия)

Здесь узнали мы, например, банальнейшую историю взаимоотношений мужа, жены и любовника («Сквозь зеркало», Дания, режиссер Стиг Бьеркман), своеобразное «новаторство» которой заключалось, может быть, только в том, что, полтора часа выясняя отношения в словесных перепалках, персонажи так ни к какому решению и не пришли. В финале женщина идет по начинающему подтаивать весеннему снегу, а двое мужчин, наговорившись всласть, смотрят ей вслед. Что с ними всеми будет дальше, мы даже предположить не можем...

Или швейцарский фильм «Последний поезд» (режиссер Симон Эдельштейн) — попытка вложить некий глубокий смысл в историю взаимоотношений взрослого мужчины и девочки. Он подозревается в убийстве и вынужден скрываться от преследователей. Она следует за ним и в последний момент, мучимая чувством ревности к взрослой женщине, случайно, на полчаса оказавшейся на пути ее кумира, исчезает. Для него это трагедия, потому что только девочка могла подтвердить, что герой картины никого не убивал...

В лентах подобного рода, как водится, отсутствие сколько-нибудь существенного содержания прикрывается одеждами кинематографического изыска: люди проходят как бы сквозь стены, временные пласты сдвинуты, персонажи долго смотрят друг на друга, а мы смотрим на то, как смотрят они, потом подолгу бегут или, наоборот, сидят, а преследователи уже не преследователи, а только некий огромный черный лимузин, читай — рок, судьба. Не едет, а ползет, надвигается. Одним словом, известная всем ситуация, когда гуся пытаются выдать за порося. И при этом как бы строго угрожают: попробуй, не признай в нас новаторов, тебе же хуже будет... Как правило, заметим, подобные опусы снимаются на отличной пленке и прекрасными операторами, что придает им видимость квалифицированного кинематографического творения. Тем не менее дырку от бублика не украсишь, дырка — она и есть дырка.

Куда как выигрывают рядом с такими фильмами пусть и не претендующие на открытие в киноязыке, но серьезные и добрые по своему замыслу произведения, выполненные, кстати сказать, весьма профессионально. К их числу я бы отнес фильм из Чехословакии режиссера Мартина Голлого «Смерть по расчету», события которого относятся к середине 20-х годов. Здесь рассказано о трагической судьбе человека, вынужденного организовать собственное убийство, чтобы семья могла получить за него страховку. Или фильм «Манганини» (Австралия, режиссер Джон Хони) — о трогательной дружбе белой девочки и старой женщины из племени аборигенов, страдающей от притеснений колонизаторов. К таким картинам примыкают и «Венецианские враки» (Италия, режиссер Стефано Ролла) — веселая и добрая бытовая комедия.

Следует сказать еще о двух фильмах: «Детское воскресенье» (ФРГ, режиссер Майкл Верховен) и «Дни лебединой песни» (Италия, режиссер Паоло Пьетранджели). Их сближает серьезность в выборе темы, стремление худо-

жественно обоснованно выразить свое отношение к тем проблемам, которые являются острыми, волнующими, заставляющими думать и действовать.

События фильма «Детское воскресенье» разворачиваются в Германии 30-х — середины 40-х годов. Все происходящее мы воспринимаем глазами девушки Элси, роль которой играет способная молодая актриса Нора Бернер. Никто — ни ее семья, ни соседи по дому и улице — поначалу не верит в возможность войны. Все дружно считают, что расползающаяся вокруг скверна нацизма — это несерьезно, никаких последствий для каждого лично это иметь не может. Но напряженнее, туже закручивается действие. Вот забрали на войну учителя, и вернулся он с польского фронта инвалидом, полусумасшедшим. Вот уже нет рядом одного школьного приятеля, потом другого, приходят известия об их гибели. И вот уже вокруг грохочут разрывы бомб и снарядов, и на тихой некогда улице гибнет пораженный осколком юноша-романтик, так и не успевший толком объясниться Элси в любви.

Пройдут страшные годы войны. В доме за обеденным столом соберутся те, кто остался в живых, заведут патефон, на почетное место усадят бывшего нацистского вояку-генерала, и он будет разглагольствовать и веселить дам, и будет испуганными глазами смотреть на них девочка-подросток, не в состоянии понять, как можно сидеть за одним столом с тем, кто является олицетворением и конкретным виновником пережитых трагедий, как можно делать вид, будто ничего не было, будто все забыто! Она возьмет в руки большие портняжные ножницы и, подняв их над головой, пойдет на генерала...

Девочку схватят, она забьется в истерике. Ее успокоят и заставят сесть за общий стол. Элси будет обреченно сидеть в кругу этих беззаботных людей, счастливых на вид, которые сами себе «ампутировали» память.

Фильм «Детское воскресенье» обращен к людской совести, он бьет тревогу. Нельзя забывать того, что было, говорят создатели фильма, нельзя, чтобы прошлое повторилось.

Итальянский режиссер Паоло Пьетранджели в центр своего фильма «Дни лебединой песни» выдвинул фигуру человека, которому едва за сорок и который душевно сломлен грузом несбывшихся надежд и неосуществленных планов. Талантливый автор и исполнитель собственных песен, герой фильма (в главной роли выступает сам режиссер), видимо, бывший участник того «бунта молодежи», что прокатился по ряду капиталистических стран во второй половине 60-х годов. Не имевшее четкой социальной



Реклама советского фильма «Бирюк» в Дели

и политической программы, это стихийное движение явилось еще одним свидетельством духовного кризиса буржуазного общества, молодое поколение которого мучительно искало и не находило положительных идеалов, шарахаясь из стороны в сторону — от полной апатии и «ухода от дел» до крайнего левацкого экстремизма. Тем не менее субъективно, и это подтверждает фильм, сама причастность к движению теперь, по прошествии добрых полутора десятков лет, вспоминается бывшими его участниками как время живых тревог, сладких надежд, время, когда они чувствовали себя счастливыми, потому что действовали, а не дремали на перинах конформизма...

Сегодня наш герой переживает глубокий нравственный и психический кризис. Он богат, обеспечен, у него чуткая, любящая жена, у него верные, умные друзья; сам он талантлив, и талант его имеет спрос у публики. Но его не покидает ощущение полного своего человеческого банкротства, краха. И ничто не может вывести его из этого состояния — ни друзья, ни жена, ни деньги. Случай свел его с тремя юными существами — двумя подростками и девушкой, которые родились, видимо, именно тогда, когда он в их возрасте «бунтовал» и дышал полной грудью. Но между ними — стена. Он не может понять нынешних молодых, их инфантилизма, беззаботной сосредоточенности только на личном интересе друг к другу, полного равнодушия к происходящему вокруг, в мире. Эта встреча окончательно подчеркнула обреченность давних метаний героя. Молодые избрали другой путь, если можно назвать словом «путь» стояние на месте, путь в никуда... Значит, все было напрасно, жизнь прожита впустую. И этим троим она тоже не нужна! Надломленная психика не выдержала нового и последнего удара. Бывший бунтарь убивает молодых людей и кончает с собой.

При всем том, что фильм Пьетранджели оснащен немалым числом аксессуаров сугубо коммерческого кино, а трагичность его беспросветна и нет в нем никакой «положительной программы», он обращает на себя внимание как пусть сбивчивая, но несомненно симптоматичная попытка поставить нравственную проблему выбора пути в лабиринте иллюзий буржуазного мира.

Советский фильм «Пощечина», поставленный на «Арменфильме» режиссером Генрихом Маляном, наряду с лентами «Москва слезам не верит», «Сталкер», «Бирюк», «Ася», «Здравствуй, Олимпиада!», «Прощай, Олимпиада!», представлял в Дели советскую кинематографию. «Пощечина» шла в конкурсе. Зал во время сеанса был переполнен, несколько раз по ходу демонстрации раздавались аплодисменты. После просмотра вокруг Генриха Маляна собрались многочисленные зрители. Они выражали свой восторг, горячо благодарили режиссера...

В самом деле, история молодого человека из старого провинциального армянского городка, презираемого обществом и сумевшего бросить вызов этому обществу, отвесившего ему «пощечину», оказалась близка демократическому индийскому зрителю. И в устных беседах, и в прессе подчеркивалась гуманистическая направленность и тематическое разнообразие нашей кинематографической программы, богатство творческих почерков режиссеров, талантливая актерская игра.

...В последний раз перелистываю путевой блокнот с беглыми, сделанными на ходу записями. И с удивлением обнаруживаю, что о многом из того, о чем хотелось, так и не успел рассказать. Ведь ходил еще и под гулкими прохладными сводами Тадж-Махала, и побывал в делийском Красном форте, и обнимал железную колонну Вишнупада, и поднимался по ступеням легендарного минарета Кутаба. Конечно, это крохи от возможных здесь, в Индии, туристских радостей, но это сладкие крохи. Они добавляли что-то необходимое к общим впечатлениям от встречи в Дели, приобщали к поистине вечному и прекрасному. И в особом свете, в мудром, несуетном ореоле воспринималось то, что демонстрировали кинематографисты мира на фестивальном экране, по-разному, по-своему рассказывая о заботах человека сегодняшнего дня. А каждая встреча с индийскими друзьями в атмосфере этих впечатлений виделась новым доказательством самого вечного и дорогого, что есть на земле, — связи человека с человеком.

О. Суркова-Шушкалова

В поисках людской общности

О фильмах Стефана Ярла и современном шведском кинематографе

«Можете ли вы представить себя без гиацинтов на рождество?» Когда я попала в Швецию, эта маленькая рекламка с изображением то тоненького побега гиацинта, то благообразной пожилой дамы, склоненной над цветком, повсюду попадалась мне на глаза...

Стокгольм был взбудоражен. Предпраздничное, предотпускное настроение ощущалось повсюду. Не только в магазинах и больших универмагах, открытия которых ожидали на улицах (!), не только в уличной толпе, пестревшей большими и маленькими праздничными пакетами, в которые бережно упаковывались рождественские подарки, но и в деловых офисах, где все время недосчитывались какого-нибудь сотрудника, уже успевшего отбыть на рождественские каникулы, или торопились заканчивать дела те, кто еще не успел последовать примеру своих более расторопных коллег, чувствовался канун рождества.

Уютный Стокгольм светился праздничными огнями, и даже серая пасмурная декабрьская погода или, точнее, непогодь, вечерами казалась почти неощутимой из-за обилия «интимно» струящегося света. Некоторые улицы были увиты гирляндами лампочек, перекинутых от дома к дому и создававших ощущение потолка — так что возникало недоумение, когда сверху на тебя начинал моросить мелкий, пронизывающий дождик: оказывается, ты все-таки находишься на улице?!.. На площади Старого города, окруженной узкими средневековыми улочками, стояли наскоро сколоченные прилавки рождественского базара, и уж чего там только не было! Тещины языки, свистульки, конфеты, брикеты, вяленые фрукты и даже сургуч, которым принято «опечатывать» рождественские подарки. И всю эту суету венчали Деды Морозы (как мне объясняли шведы, их почему-то всегда играют цыгане), которые позвякивали самодельными побрякушками и находились от детей в возбуждающе доступной близости.

При этом шведы раздраженно жаловались на дороговизну, объясняли, что, насколько и как часто дорожает, долго приценивались к тем подаркам, которые собирались дарить своим близким. Праздничное и будничное, уныло повседневное соседствовали и сосуществовали повсюду и во всем — в заботах, поступках и настроениях, сопутствующих проводам одного и встрече другого года.

...Так называемый Шведский кинодом в канун рождества праздновал маленький юбилей — 10 лет со дня своего открытия.

Кинодом — это комфортабельное и благоустроенное здание, объединяющее под своей крышей киношколу, киноотделение Стокгольмского университета, библиотеку, синематеку и, как бы у нас сказали, производственные и административные отделения Шведского киноинститута — головной организации всего шведского кинопроизводства.

Киноинститут был учрежден в 1963 году, когда шведский кинематограф находился в состоянии крайнего упадка. Целью его создания и было восстановление и поддержание национальной кинематографии. По проекту видного деятеля социал-демократической партии Харри Шейна, потом надолго возглавившего Киноинститут, он был основан на 10 процентов от налога, собираемого от всего кинопроката в стране. Эта значительная сумма позволила не только создать и содержать весь тот кинематографический комплекс, который объединяется под крышей Кинодома, но также наладить финансирование кинопроизводства, гарантированного благодаря денежным фондам Киноинститута от экономических провалов.

Середина 60-х годов стала, таким образом, временем радужных надежд на возвращение и развитие достославных традиций национального кино, уходящих корнями в эпоху шведского Великого Немого, в эпоху Виктора Шестрома и Морица Стиллера. Еще бы! Киноин-

ститут обещал поддержку и экономические льготы художественно значительным кинематографическим произведениям, независимо от их прокатной судьбы. И Киноинститут действительно многое сделал для восстановления и стабилизации шведского кинопроизводства. Со времени его организации в кинематограф пришли десятки дебютантов, многие из которых стали впоследствии ведущими шведскими кинорежиссерами, было создано много заметных картин, среди них заслуженно известные фильмы Бу Видерберга, Яна Труэлля или Вильгота Шёмана. И все-таки остались проблемы, требующие своего решения, продолжающие тревожить прогрессивных шведских кинематографистов, обеспокоенных прежде всего так и не устраненной, вопреки обещаниям организаторов кинореформы, дальнейшей коммерциализацией кинопроизводства.

В итоге после многолетних дебатов и недовольств со стороны кинематографической общественности Харри Шейн был вынужден покинуть свой пост, и теперь Шведский киноинститут возглавляет Йорн Доннер, режиссер, дебютировавший как раз в 60-е годы — то есть на волне «послереформенного» возрождения шведского киноискусства, — кинокритик, автор известной монографии о фильмах Ингмара Бергмана «Око дьявола», журналист и яркий публицист, своими острыми статьями принимавший активное участие в той полемике, которая в начале 70-х годов развернулась вокруг деятельности Киноинститута и лично Харри Шейна.

Тогда Доннер только что вернулся из Финляндии, где пытался продолжить свою режиссерскую деятельность, поскольку у себя на родине он лишился — после провала очередной своей картины у шведской публики — экономической поддержки Киноинститута. В Финляндии ему также не удалось осуществить свои замыслы, и Доннер согласился тогда ограничиться постом главы синематеки в Киноинституте. Сетуя на вынужденное бездействие, Доннер писал: «Почему я, умный человек, полный энергии и творческих замыслов, должен в свои лучшие годы сидеть в какой-то конторе и ставить печати»? И, негодуя, объяснял, что это происходит якобы потому, что «деньги, расходуемые на сияющий фасад так называемого Кинодома и на содержание его персонала, и есть те самые 10 процентов налога, которые государство и другие организации собирались использовать на цели, определенные кинореформой. Но кинореформа должна была стать всего лишь обрамлением той творческой деятельности, которая сегодня в шведском кинематографе практически прекращена» [1].

Сейчас Йорн Доннèр занимает самый солидный пост в шведском кинематографе — он глава Киноинститута, но, увы, пока что ему не удается ни нормализовать положение в кинопроизводстве, ни повысить художественный уровень кинопродукции.

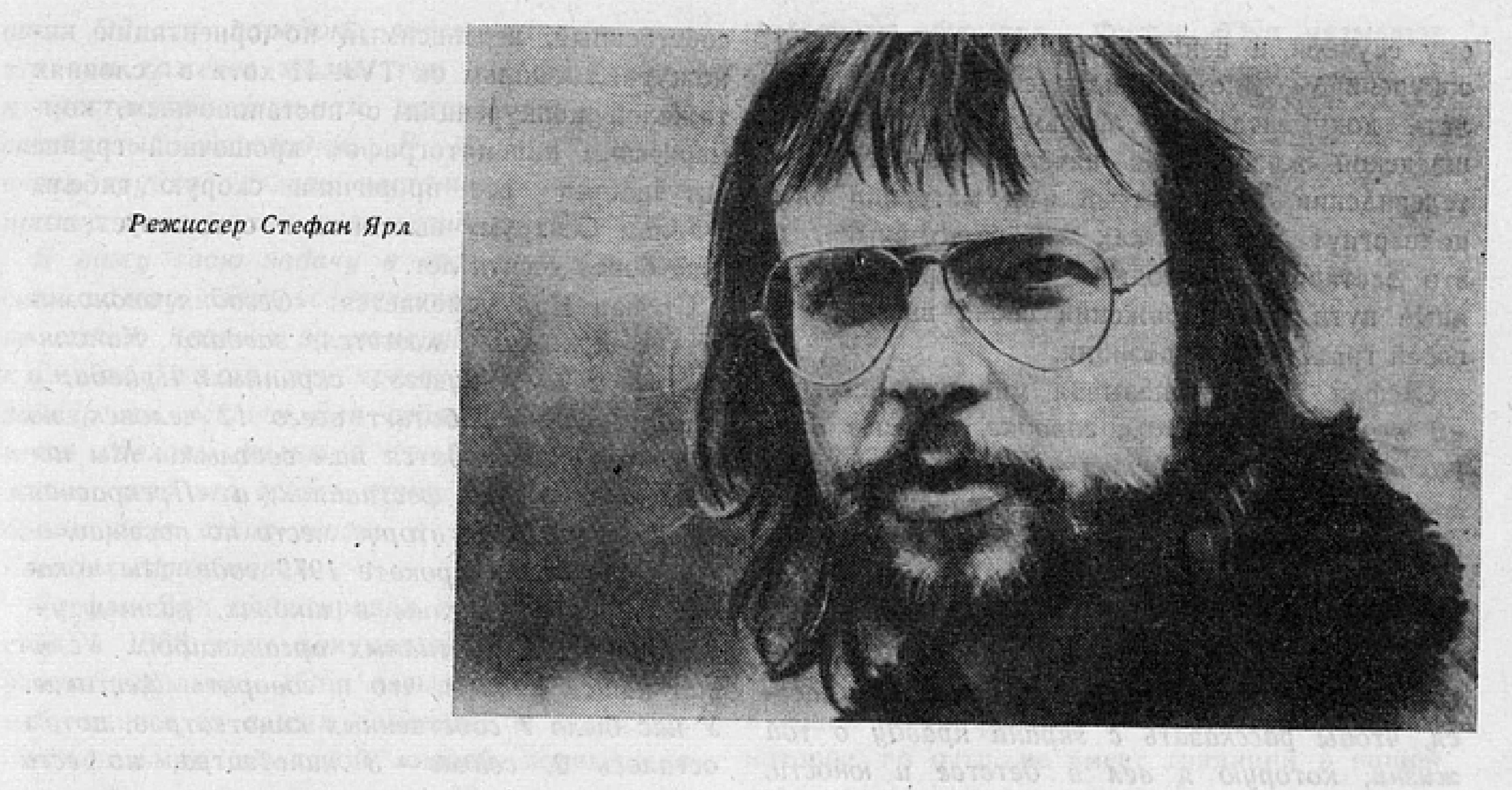
Празднование 10-летия Кинодома (куда я была любезно приглашена моими коллегами) протекало как настоящий юбилей с вручением цветов сотрудникам, обслуживающим, как в полемической запальчивости определял когда-то сам Доннер, его «сияющий фасад», с «гледом» (теплым рождественским вином с миндалем и изюмом), с уютным и вкусным пиршеством, на котором произносили полные юмора спичи сам Доннер и его коллеги. И тем не менее в воздухе была разлита тревога и даже некоторая растерянность: в этом году впервые Киноинститут имел в дефиците 13 миллионов шведских крон.

Да и в целом положение в кинематографе остается непростым. В такой маленькой стране, как Швеция, окупить за счет проката все расходы на производство фильмов оказывается более чем сложно.

Швеция производит в среднем около 20 полнометражных игровых фильмов в год, притом что общий годовой прокат составляет 300 картин. Согласно статистике, 30 художественных фильмов в год каждый швед, включая стариков и детей, смотрит по телевидению и лишь 3—4 фильма — в кинотеатрах. 70 процентов кинематографической аудитории, посещающей кинотеатры, составляют «тинэйджеры» — подростки от 13 до 18 лет. А цены на биле-

[1] «Chaplin», 1980, N 11, s. 19





Режиссер Стефан Ярл

ты выросли за десять лет от 6 до 25 или даже 30 крон (билеты в театр дешевле, так как театры находятся на содержании государства, а прокат — полностью в частных руках, к тому же шведы заядлые театралы). Учтем еще и то, что шведские фильмы поставлены в прокате в условия жестокой конкуренции главным образом с американскими картинами. Из тех трехсот лент, которые демонстрируются ежегодно, 70 процентов составляет американская продукция, а 10 процентов американских супербоевиков собирают 90 процентов всей аудитории. Это положение грозит еще более усложниться в ближайшие годы, так как все более широко внедряются в быт видеокассеты, которые позволяют по вполне доступной цене купить интересующий вас фильм и сколько угодно смотреть его у себя дома, оборудовав телевизор соответствующей приставкой.

...Итак, Швеция готовилась встретить рождество. И должно же было так случиться, что именно в это время с помощью документального экрана мне удалось попасть на совсем иное рождественское пиршество, для участников которого вопрос: «Можете ли вы представить себя без гиацинтов на рождество?» звучал не только праздно, но и просто нелепо. Трое совершенно опустившихся людей (деклассированные элементы, как их называют) осторожно вскрывали на экране парадную дверь благоустроенного дома на улице Ёстермальм... Нет, не для того, чтобы ограбить добропорядочных хозяев, а для того, чтобы пробраться на чердак их дома и там в довольно бессвязной беседе друг с другом добавить к своему наркотическому опьянению водочки и... «побалдеть» в тепле, тишине и покое. А пока они поднимаются по роскошной лестнице туда, где их ждет наркотический кайф, из квартир доносится звон бокалов, смех, радостные возгласы, шуршание бумаги, в которую упакованы рождественские подарки — праздничная фонограмма рождественского вечера.

Фильм Стефана Ярла «Прекрасная жизнь» строится на таком противопоставлении благополучной и богатой Швеции ее изгоям и ее жертвам. Но если изгоев и жертв мы рассмотрим пристально, внимательно и детально, то шведское благополучие войдет в этот страшный документальный фильм всего лишь несколькими монтажно заостренными штрихами.

Примечательна творческая биография режиссера Стефана Ярла. В конце 60-х годов, не окончив киношколы, которая показалась

ему скучной и ненужной, он вместе со своим сокурсником Яном Линдквистом решил сделать документальный фильм о современной шведской жизни. Они начали работать для телевидения, но отснятый ими материал был подвергнут цензуре как «необъективный», и это заставило молодых режиссеров искать иные пути для выражения своих взглядов и своей гражданской позиции.

Стефан Ярл рассказывал мне при встрече: *«Я вырос в маленьком городке, в семье батраков, и все мои друзья — это люмпены, выходцы из самых низших слоев рабочего класса. Мои родители только одним отличались от своих соседей — они хотели во что бы то ни стало выучить своих сыновей, что требовало в тех условиях незаурядной воли и стойкости. Кинематографом я начал заниматься, чтобы рассказать с экрана правду о той жизни, которую я вел в детстве и юности, о тех людях, с которыми я вырос, которых знал с колыбели. Этой жизни никогда не касался шведский кинематограф. Киноинститут ведь субсидировал фильмы, достаточно традиционные для буржуазного искусства, главным образом мелодрамы и комедии или особенно любимые шведской публикой фарсы. О нашей жизни, о жизни моей и моих сверстников экран глухо молчал. Не могли мы принять за свои и те немногие фильмы, что риторически, хотя и талантливо, рассуждали о проблеме бога или вовсе отрицали жизнь».*

Таковы причины, побудившие Стефана Ярла и сорежиссера его первых лент Яна Линдквиста стать у истоков новой группы в шведском кино — «Фильм Сентрум». Эта организация возникла в 1968 году как альтернатива коммерческому кинопроизводству и, не имея никакой экономической поддержки ни со стороны государства, ни со стороны прокатчиков, до сих пор существует, кажется, только на энтузиазме тех «свободных кинематографистов», которые стали ее участниками, чтобы снимать картины открытого, целенаправленного политического и социального пафоса. Сейчас «Фильм Сентрум» имеет несколько своих кинотеатров в Стокгольме и Гетеборге (так называемые «Фолькест Бно») и издает свой собственный, независимый по ориентации киножурнал «Фильм ок TV». И хотя в условиях тяжелой конкуренции с постановочным, коммерческим кинематографом крошечной группе энтузиастов все пророчили скорую гибель, «Фильм Сентрум» выстояла и существует вот уже более десяти лет.

Стефан Ярл усмехается: *«Сегодня экономические проблемы, кажется, заедают Киноинститут, а мы — ничего... скрипим... Правда, у нас постоянно работает всего 12 человек, но наше будущее видится нам светлым... Мы получаем призы на фестивалях, а «Прекрасная жизнь» вышла на второе место по посещаемости в шведском прокате 1979 года. Мы показываем свои картины в школах, разных учреждениях, в партийных организациях. Условия нашей работы, что и говорить, жестокие. У нас было 7 собственных кинотеатров, потом осталось 2, сейчас — 3 кинотеатра, но есть надежда на новое расширение прокатной сети.*

Мы понимаем, что наша борьба за существование происходит в чрезвычайно сложных, кабальных условиях буржуазного рынка. Мы понимаем и другое: что либо укрепим свои позиции, либо погибнем. Но у нас есть ясная цель. Мы хотим делать фильмы сопротивления, и нам важно, чтобы их смотрели — пускай пока у нас зрителей не так уж много. Мы ведь стремимся расширять нашу аудиторию, боремся за зрителя своими не слишком богатыми средствами. И мы прекрасно понимаем, что в период кризиса, который теперь переживает наша страна, мало кто хочет говорить об истинных причинах этого кризиса.

В Швеции очень трудно сделать серьезный, значительный фильм, не рассчитанный на развлечение. Например, сейчас я работаю над сценарием игровой картины, но далеко не убежден, что смогу ее поставить... Она должна рассказать о том Большом Страхе, который шведы переживают сегодня, о той боязни будущего, которая все возрастает. Швед — каждый из нас! — чувствует себя изолированным в своем собственном обществе, он не ощущает себя полноправным активным гражданином. Экономический кризис углубляется, и отчуждение возрастает, как никогда рань-

ше... Однако парадокс заключается в том, что чем тяжелее жизнь, тем больше тянутся к простеньким фильмам, рассказывающим незатейливые историйки. В этой атмосфере очень трудно сделать настоящий фильм, например о молодежи и ее истинных проблемах.

Я вижу свою задачу в том, чтобы приносить пользу своим соотечественникам — иначе не стоило браться за камеру! Но как, каким образом эту пользу приносить? Эту задачу мы решаем для себя ежедневно. Хочется сделать фильм о том, что́ есть наша жизнь, чего эта жизнь стоит, то есть чего на самом деле стоит жизнь в одной из самых богатых стран мира».

Стефан Ярл дебютировал с Яном Линдквистом в 1968 году документальным полнометражным фильмом «Они называют нас «модсами», одним из самых заметных и значительных фильмов шведской «новой волны», заявившей о себе в середине 60-х годов.

Сегодня в киноэнциклопедии, посвященной шведскому кинематографу 60-х годов и подводящей «спокойные» итоги канувшему в историю десятилетию, можно прочитать об этом фильме следующее:

1. Справка: «Модсы» — это нищий шведский пролетариат, люмпен-пролетариат... Это больная совесть и, вместе с тем, тревожное прошлое левых профсоюзов и партий.

«Модсы» — это не дезертиры из высших классов, не «гости подземного царства» и не мятежные интеллектуалы, бунтующие против отцовских «гнезд». «Модсы» — это дети рабочих, нищая молодежь, жертвы больших социальных сдвигов... Их мятеж вдвойне конкретен. Как представители низших классов, они бунтуют против высших классов. А как внуки рабочего движения, они бунтуют также против той политики классового сотрудничества и реформизма, которая в обстановке «всеобщего благополучия» 50—60-х годов заставила их родителей покориться и жить в угнетении так же, как они жили в кулацких хозяйствах и барских поместьях 75 лет назад».

2. Оценка: «Фильм буквально открыл окно, образное окно в до того никому не известный мир прямо в центре Стокгольма и в центре шведского общества... Фильм «Они называют нас «модсами» обнаружил ту открытость и в своей позиции, и в форме подачи материала, которая была незнакома шведскому кинематографу даже в его самых серьезных и радикальных в социальном отношении работах — таких, как фильмы Фаустмана, Шёберга или «491» Шёмана».

3. Итоги: «Борьба киноиндустрии против новых форм и новых попыток бунта приводит... к тому, что постановка фильмов, подобных картине «Они называют нас «модсами», осуществляется на «урезанном бюджете», при этом используется крайне несовершенная съемочная аппаратура, создатели лент работают в ужасных условиях, заработок их ничтожен... Показать на экране «модсов» было первым делом того шведского политического и социального фильма, документального кино, которое, по сути, не имеет традиций в нашей театрализованой киножизни» [2].

Первый фильм Стефана Ярла и Яна Линдквиста рассказывал о сообществе восемнадцатилетних, заявлявших с экрана с молодой горячностью устами одного из героев: «Нет, я даже не могу представить себе, чтобы я вписался в круг людей, которые интересуются своими автомобилями, своими «Вольво»... тем, что происходит на футболе... Я даже не могу вообразить себя с теми, чьи интересы для меня припорошены пылью...»

Это были молодые люди, не желавшие быть интегрированными в общество, живущие с в о е й с о б с т в е н н о й — бродячей, жестокой уличной жизнью, покуривающие марихуану и подчиняющиеся лишь с в о е й с о б с т в е н н о й морали и этике, выработанной ими самими — внутри их союза. Экран рассказал об этих изгоях взволнованно, темпераментно, с обилием точных деталей и жестокой откровенностью. Фильм словно бы вбивал в голову зрителям вопрос: почему эти мальчики так одиноки, почему они живут сами по себе, почему их будущее туманно, а настоящее столь тревожно, почему, почему?..

---

[2] «Svensk filmografi, 6». Svenska Filminstitutet, 1977, s. 376—378.

Режиссер оказался и далее так же пытлив и так же устойчив в своем интересе к сверстникам и былым сотоварищам своих детских игр. 10 лет спустя он сделал картину «Прекрасная жизнь», вынеся на суд общества дальнейшую судьбу, всю жизнь тех же самых — теперь уже двадцативосьмилетних — людей, большинство из которых сейчас уже ушло из жизни.

Кажется, мне не приходилось видеть на экране столь обжигающе страшной правды, неотвратимой в своей наглядной достоверности и убедительности.

Предваряя публикацию сценария фильма «Прекрасная жизнь», Ярл не случайно предупреждал своих будущих зрителей: «Эдвард Мунк написал однажды, что в своих картинах он хотел рассмотреть одновременно «небеса и преисподнюю». Преисподней я нагляделся достаточно, а что касается небес, то они далеко...» [3].

Вникая в тот жизненный материал, который исследует в своем фильме Стефан Ярл, понимаешь, что в этих его горьких словах нет преувеличения. И то, что фильм открывается панорамой брейгелевского «Триумфа смерти», не раз повторяющегося затем на экране отдельными фрагментами, воспринимается как органичная необходимость, как способ сопоставить явления, выявив их жизненную суть. Только в полотне Брейгеля это явление очищено от быта и предстает перед нами в своем символически завершенном и всеобъемлющем значении, а в фильме Стефана Ярла оно растворено в грязи и страданиях, в боли и агонии индивидуальных, отдельных человеческих судеб, в их быту.

Режиссер снимал этот фильм в течение трех лет и потом признавался: «Я никогда не встречал столько смерти и зла... А за всем этим вставала не частная судьба, а общественная проблема такого масштаба, которого я не мог даже представить себе... Ведь убийство народа продолжается, а наше собственное благополучие уничтожается» [4]. В этом контексте интересно отметить, что социал-демократ Улоф Пальме, бывший премьер-министр Швеции, посмотрев фильм, заявил: «Фильм показывает с жестокой откровенностью, как опускается на дно молодежь в нашем материально благополучном мире. Убийство молодежи наркотиками — открытая рана в нашем «благоденствии» [5]. И, сделав борьбу с распространением наркотиков одним из ударных пунктов своей недавней предвыборной программы, обещал выделить на преодоление этой социальной болезни 100 миллионов крон.

Однако на выборах, как известно, социал-демократы снова проиграли, правда, с разницей всего лишь в три тысячи голосов, а правительство правых буржуазных партий, пришедшее к власти, отказалось что-либо сделать для решения этой проблемы...

Сегодня в Швеции от наркотической передозировки умирают, по официальным данным, ежегодно 100 человек. Но это чрезвычайно заниженная цифра, так как причина смерти в подобных случаях может быть установлена лишь в течение 15 минут после ее наступления. Потом приходится констатировать другие причины. Поэтому, хотя многие молодые люди в Швеции считаются умершими от сердечной недостаточности, воспаления легких, спазмов в горле и т. п., на самом деле они умирали от наркотиков. И, как утверждает Стефан Ярл, это всего лишь «вершина айсберга: наркотики и алкоголизм — серьезнейшая, острейшая проблема жизни рабочей молодежи в предместьях и маленьких городах, даже если и не прибегать к статистике смертей. Тем более что героин чрезвычайно легко получить в Швеции. Наркоманы поэтому — это как самостоятельное общество внутри общества. Увы, дети рабочего класса мрут как мухи, между тем даже рабочая партия не озабочена по-настоящему этой проблемой» [6].

Определяя причины массовой наркомании, Улоф Пальме в качестве первоочередной задачи выдвинул «борьбу с безработицей среди

[3] S. Jarl. Ett anstandigt liv. Norstedts. Stockholm, 1980, s. 11.
[4] Ibid., s. 103.
[5] Ibid., s. 112.
[6] Ibid., s. 104



Герои фильмов
«Они называют нас «модсами» (1968)
и «Прекрасная жизнь» (1978)

молодежи. Каждый месяц дает новые высокие цифры, свидетельствующие о росте числа молодых безработных... Можно представить, что при этом они думают: «Мы не нужны. В нас не нуждаются». Поэтому они отворачиваются от общества, которое так убеждено в своих достоинствах и выказывает такое самодовольство...

Проблемы молодежной безработицы — серьезнейший политический вопрос сегодняшнего дня. Он актуален для целой генерации. Он лежит в то же время в основе социального беспокойства и неуверенности, которые выходят далеко за пределы одного только молодого поколения» [7].

[7] Ibid., s. 113

А Стефан Ярл заявляет еще более напористо и убежденно: «Мы по-прежнему живем в религиозное время. Но имеем нового бога — это рынок, порождение индустриализации... Нам кажется, что мы думаем и чувствуем сами, но в действительности все решает бумажник... Я хотел своим фильмом подтвердить то ощущение катастрофы, которое существует вокруг, не только в определенной среде, но и у обычных рядовых людей» [8].

...Стофе и Кенте — таковы две стержневые

[8] Ibid., s. 104

фигуры, те герои, которые были поставлены в центр повествования в фильме «Они называют нас «модсами». Они же стали главными действующими лицами второй части дилогии, картины «Прекрасная жизнь». Однако прежде чем один из героев нового фильма, Стофе, войдет в кадр и станет действовать, общаться со своими дружками, ссориться с женой, гулять с ребенком по зоопарку, прежде чем он будет сидеть у места захоронения урны своего отца или давать советы другу Йорке, в очередной раз попавшему в больницу с передозировкой, как себя вести, чтобы не умереть (к слову сказать, авторский закадровый комментарий поведает нам, что Йорка все-таки «не переживет этого лета»!), прежде чем он сам попадет в больницу и в который раз отмахнется от увещеваний Кенте поберечься (и это свидание окажется их последним свиданием!) — до всего этого, предваряя фильм, в мозаике портретов его героев появится фотография Стофе, а камертон нашему отношению к нему даст информация: «Это Стофе. Он уже мертв».

А затем в калейдоскопе страшных, опухших или по-стариковски высохших лиц нам будет продемонстрирована целая вереница таких же, как Стофе, двадцати-двадцативосьмилетних молодых людей.

...Когда я проходила в Стокгольме мимо станции метро «Тэ-сентрален», сопровождавшая меня шведка сказала: «После десяти часов вечера здесь можно увидеть множество наркоманов, здесь они собираются». «Тогда, наверное, сюда лучше не попадать в это время?» — с опаской осведомилась я. «Да нет, что ты! Они совершенно не агрессивны», — заверила меня моя спутница.

Я не знала тогда, что скоро — благодаря документальному экрану — близко, почти вплотную познакомлюсь с их обществом. Стану свидетелем их жизни, их тоски и отчаяния, услышу их простые, надрывающие душу рассказы о прошлом. Все они озабочены одним: как достать деньги на очередную дозу наркотиков (или как суметь отказаться от нее), все охвачены мрачными мыслями о том, какими циничными становятся друзья, ворующие у только что умерших собратьев нехитрые приспособления для введения героина в вену, и как быстро умирают, один за другим, замечательные, добрые люди, их собратья по несчастью. С ужасом и тоскою будут они рассказывать о том, как незаметно поначалу вроде бы несерьезное баловство опиумом превращается в болезнь, в неумеренное, убийственное потребление героина и как страшно то, что даже самые губительные виды наркотиков «гораздо проще получить в этом дьявольском городе, чем теплую булку».

Они будут делиться горькими воспоминаниями детства, рассказывать о жестокости и одиночестве, в которых они росли, не жалуясь, нет, а просто вспоминая, как о чем-то самом простом и обыденном. Любой из этих рассказов тяжело пересказывать, они же говорят обо всем этом бесстрастно, так, как могут говорить люди, все потерявшие — давно, однажды и навсегда. А затем все, вроде разрозненные, рассказы-исповеди как бы объединит и осветит одно, может быть, самое интимное признание в этом ошарашивающе откровенном фильме. Одна из наркоманок, Буссе, доверительно сообщит — прямо на камеру: «Знаете, те, кто спускается в «Сентан» (разговорная форма «Тэ-сентрален». — *О. С.-Ш.*)... идут туда в п о и с к а х о б щ н о с т и. У нас была чертовски замечательная общность... А теперь, когда они лежат там лиловые и уже не могут дышать.. они все же продолжают, а потом умирают. Но я точно знаю, что все, кто спускаются на «Тэ-сентрален», ищут только одного, только о б щ н о с т и...»

Корреспондент, интервьюировавший Улофа Пальме после просмотра «Прекрасной жизни», приводил в разговоре с ним следующие данные: «Прошлой осенью Социальным правлением было проведено исследование, которое объективно показало, каково психическое состояние шведского общества. Это была мрачная статистика, которая, например, обнаружила, что из четырех новорожденных каждый четвертый ребенок был нежелательным, что общество поражено неслыханным алкоголизмом. Была также выявлена серьезная и неразрешимая проблема отсутствия человеческих

контактов». Корреспондент спросил Улофа Пальме: «Верно ли, что сегодня люди сосредоточены по преимуществу на своей собственной частной жизни и слишком мало заботятся о других, не получают никакого удовольствия от того, чтобы отдавать себя какой-то большой человеческой общности?» На что Улоф Пальме ответил: «Молодежный бунт (речь идет о молодежных волнениях 1968 года. — *О. С.-Ш.*) был бунтом за солидарность, и в этом была его позитивная сторона. Теперь слишком много культуры, ориентированной на самораскрытие «я», которую сознательно обыгрывают в коммерческих интересах: делается ставка на индивидуальность, на свою собственную позицию по отношению к другим, на свое самоосуществление за счет другого. В конце концов, подобная мораль не может не привести к болезни всего общества» [9].

Писатель сороковых годов Стиг Дагерман, певец отчаяния и пессимизма, рано покончивший жизнь самоубийством, писал о своем времени: «Для времени без надежд нет худшей тюрьмы, чем будущее».

Эти слова шведского писателя вспоминаются с особой остротой, когда в действие картины Стефана Ярла вступают дети, 5-летний сын Кенте Патрик и годовалый сын Стофе Яне, которому отец в песне поведает о своей тревоге: «Яне, ты, видно, станешь таким же дерьмом, как и я, твой отец».

Трагическое повествование Стефана Ярла заканчивается крупным планом малыша Стофе. Он смотрит на нас грустным, вопрошающим взглядом. Закадровый голос автора сообщает, что после того, как Стофе умер, его жена Лена закрылась в доме для душевнобольных. Их сын Яне помещен в приют. Мы слышим письмо от него: «Здравствуй, мама! Я чувствую себя хорошо. Надеюсь, что ты скоро выздоровеешь. Я скучаю по тебе. Яне».

Стефан Ярл последователен и неумолим в своем желании проследить генезис болезни общества, определяющей его развитие, на живых человеческих судьбах. Завершающую часть трилогии он собирается сделать еще через 10 лет — он намерен рассказать в ней о тех, кто выживет, и главным образом об их детях, о том, что случится с ними, что сможет им дать, чем сможет им помочь общество «всеобщего благосостояния».

А пока режиссер рассказывает нам о трагических судьбах своих сломленных героев вовсе не для того, чтобы напугать нас, пощекотав наши нервы сюжетами с социального дна. Пафос его обвинений открыт и определенен, а текучесть натурного материала в фильмах скреплена жестокой и целенаправленной режиссерской волей. Рассказ строится всегда согласно исходной авторской установке, и вся конструкция фильма точно «работает» на воплощение замысла, каждая монтажная фраза тщательно выверена, продумана. Как и контрапункт музыкального и изобразительного ряда, как и прямой авторский комментарий. Режиссер широко использует и «фольклор» модсов, и музыкальную классику, и музыку, специально написанную композитором Улофом Дагебю. Свободно вводятся поэтические ассоциации. Так, в фильме звучат стихи Франсуа Мориака (переводим их с шведского прозой):

«Мы наблюдаем одно поколение за другим, выскакивающее на арену подобно быку, который, мы знаем, должен быть убит».

А затем в точной монтажной стыковке режиссер прямо называет тех, кто убьет «быка». Сразу же за эпизодом «празднования» рождества на чердаке, за ироничными размышлениями Беттан, одной из участниц этого «пиршества», которая в свое время, беременная, была так избита благопристойным «фирмачом», что лишилась не только этого ребенка, но и вообще возможности стать матерью, — вслед за ее ироничными размышлениями о том, что банковские деньги — это «народные» деньги, а следовательно, и ее, Беттан, и что, следовательно, «надо их взять», фильм переносит нас в общество коммерсантов. Далее цитируем сценарий: «Мы наблюдаем через окно банка, как человек останавливается перед кассой с толстой пачкой ассигнаций в руке, а на улице его ждет черная американская машина, краска на ней сияет,

---

[9] Ibid., s. 119

через окно автомобиля мы видим каталог акционерного общества «Буковсис» поверх «Файненшел Тайм». Далее монтируются другие приметы коммерческого сообщества: улыбающийся манекен демонстрирует экстравагантную одежду; рука в элегантной перчатке указывает на какой-то товар; только что подстреленный заяц с головой, укутанной пластиковым пакетом; покупатели, снующие за сияющими витринами торгового комплекса; общипываемая для обеда белая куропатка; в окне банка телевизионный экран бубнит котировку курсов на бирже; перед магазином мерзнет борзая, а перед нею на тротуаре изодранный плакат «Товары недели»; и снова в окне отражается афиша с призывом потреблять еще больше. Повсюду деньги, деньги, деньги. Затем из всего этого камера выхватывает и укрупняет зеркальное отражение бычьей головы с ободранной кожей. Мы слышим голос, читающий стихи Поля Ницана:

Вражеская страна,
Это все, что окружает тебя.
Повсюду доказательства их власти.
Вот почему ты уезжаешь от них куда-то
в другую страну.
Ведь их образ жизни означает для тебя
одну
перспективу — чахнуть» [10].

В предфинальном кадре фильма, предшествующем тому крупному плану сына Стофе, о котором уже упоминалось, Кенте, только что узнавший о смерти своего товарища, в безмолвной ярости прижав к себе топор, устремляется с лесоповала, где он работает, в самый центр Стокгольма. Люди в страхе шарахаются от него, а Кенте запускает этим топором в витрину роскошного магазина, круша то самое благополучие, которое не сделало счастливым ни его, ни его друзей, ни их детей.

В одном из эпизодов фильма, где присутствует маленький Яне, мы видим плакат, висящий на стене комнаты: двое малышей обнимаются, а надпись гласит: «Мы нужны друг другу».

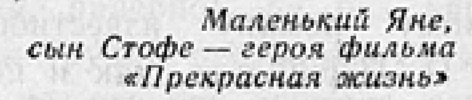
Поиски людской общности, перемежающиеся воплями одиночества, признаниями затерянности одинокого человека среди видимого благополучия и благоустроенности, пронизывают всю ткань фильма.

В послесловии к сценарию, опубликованному после завершения съемок, автор фильма задается вопросом: «Что же это за общество, в котором мы живем? Каждый третий четырехлетний малыш психически неблагополучен, каждый третий взрослый употребляет ежедневно болеутоляющие средства, мы имеем 20 тысяч наркоманов, 100 из которых умирают ежегодно от передозировки, в стране 300 тысяч алкоголиков и ежегодно 400 детей рождаются неполноценными в результате тяжелой наследственности... каждый пятый подросток бывает пьян раз в неделю, 13 человек умирают от алкоголя ежедневно, 20 тысяч человек пытаются ежегодно покончить с собой и двум тысячам это удается, 300 тысяч находятся вне постоянного рабочего рынка, из них 125 тысяч являются полностью безработными, причем половину этой «армии» составляет молодежь... В Стокгольме живет более 85 процентов людей, не имеющих детей...» [11].

Любопытно, что в Норвегии «Прекрасная жизнь» была запрещена к прокату цензурой как фильм слишком пугающий, слишком глубоко и безжалостно обнажающий проблему, якобы не существующую у норвежцев. Хотя, как говорит Стефан Ярл, только в Осло от наркотиков по официальным данным умирают ежегодно 35 человек. Режиссер недоумевает: почему же в таком случае был разрешен в Норвегии фильм Миклоша Формана «Волосы», романтизирующий ЛСД, и ряд аналогичных картин? «Не потому ли, что требования «свободы» распространяются только на те фильмы, которые за наркотики?! Я же хотел, чтобы те, кто посмотрят мой фильм, были эмоционально возмущены. И прежде всего это касается народа, который сложно убедить с помощью теоретических разглагольствований... Они хотели бы получать холодный и равнодушный фильм, но я не могу стоять в стороне и делать развлекательные картины, я хочу делать картины, которые бы изменяли саму действительность» [12].

[10] Ibid., s. 76—77

[11] Ibid., s. 126





Маленький Яне, сын Стофе — героя фильма «Прекрасная жизнь»

...Стокгольм очаровательно расположился по берегам озер, уютный, «компактный», немного пустынный (может быть, таким он видится нам, москвичам, после нашей шумной, переполненной людьми Москвы?). Кажется, что жизнь здесь течет размеренно, неторопливо и на удивление спокойно. И люди, с которыми я встречалась, были неизменно радушны, вежливы, участливы и доброжелательны. Так что этот трогательно-наивный вопрос, преследовавший меня повсюду, с которого я начала свой очерк: могу ли я представить себе рождество без гиацинтов? — казался в этой по видимости такой благополучной и благоустроенной жизни естественным и понятным.

Но чем дальше, тем труднее мне было сдерживать улыбку при новой встрече с этими милыми и такими бесстыдными, безнадежно нелепыми, даже бестактными в нашем теперешнем безумном мире словами: «Можете ли вы представить себе рождество без гиацинтов?»... Швеция, думала я, вся как бы «расположилась» между немудрящей «проблематикой», заключенной в этой формуле якобы нетронутого временем, извечного мещанского благополучия, и социальной трагедией многих ее граждан, между глухотой сытых и отчаянным сопротивлением видимому, но такому, в сущности, обездуховленному благополучию таких честных протестантов, как Ярл, не умеющих и не желающих отводить взгляд от тех действительных болезней, которыми поражено шведское общество.

«Фильм Сентрум» объединяет под своей крышей именно таких протестантов. Объединяет в союз солидарности и сотрудничества. Эти люди хотят быть ответственными перед своими согражданами и перед своим временем, перед теми «страждущими мира сего», кого было бы безнравственно продолжать обходить вниманием. Они работают для того, чтобы помочь изменить действительность к лучшему.

...Их крошечная организация расположена на одной из узеньких улочек самой красивой части Стокгольма, в так называемом Старом городе. В нем «Фильм Сентрум», в отличие от комфортабельного, роскошного Киноинститута, занимает не дом, а всего лишь одну большую комнату, в которую попадаешь сразу, с порога... Потом оказывается, что сзади есть еще крошечный просмотровый зал с узкопленочной проекцией и собственное фильмохранилище. Стефан Ярл поясняет: «Это очень важно, что мы сами являемся хозяевами своих картин, их владельцами. Это дает нам возможность самим решать, кому мы хотим по-

---

[12] Ibid., s. 135

казывать наши картины, а кому не хотим. Мы можем не показать свои ленты фашистам и можем бесплатно послать их, например, кубинцам». К слову сказать, сам Стефан Ярл на собственные деньги субсидировал прокат «Прекрасной жизни» на Кубе.

Продукция «Фильм Сентрум» требует специального, отдельного анализа. Группа делает документальные картины острого антивоенного содержания. Для примера можно привести фильм Май Вессельман «Вигген, 37», раскрывающий для шведского народа ту огромную цену, которую пришлось ему заплатить за строительство новейшего военного самолета, якобы предназначенного противостоять пресловутой «советской угрозе». В ярких сатирических тонах, в острых монтажных сопоставлениях автор картины развенчивает саму необходимость такого рода денежных трат. Можно вспомнить и фильм «Дезертирует США» — об американских дезертирах из Вьетнама.

Режиссеры из «Фильм Сентрум» снимают фильмы и о классовых столкновениях в Швеции: такова, например, лента «Товарищи, сопротивление должно быть хорошо организовано» — о знаменитой рабочей забастовке 1968 года в Норботтоне; они делают фильмы о несовершенстве коммунального хозяйства, о других внутренних проблемах. Многие их картины вызывали сильный общественный резонанс, широко обсуждались в прессе и зрителями, становились действенным орудием в общественной, а иногда и политической борьбе.

Конечно, то, что в своем очерке я сосредоточила внимание на маленькой группе энтузиастов и подвижников публицистически действенного шведского кинематографа, ни в коей мере не означает, что о той шведской кинематографии, которая обозначена именами Бергмана, Труэлля, Шемана, сегодня нечего сказать.

При всей сложности теперешнего положения шведского кинопроизводства и не слишком высоком общем уровне кинопродукции в стране, в Швеции и сейчас продолжают появляться прекрасные кинематографические произведения. Так, заслуживают всяческого внимания фильм Ларша Леннарта Форшберга «Дом Кристофера», новый фильм Кая Поллака (известного советским зрителям по картине «Элвис, Элвис») «Остров детей», поставленный по одноименному роману известного шведского писателя П. Йершильда, как и целый ряд других картин. Просто эти картины — тема отдельной, самостоятельной статьи. Здесь же я только ограничусь сообщением, что Ингмар Бергман начал снимать в Швеции (впервые после своей известной скандальной эмиграции) новый фильм, «Фанни и Александр» — семейную историю, действие которой происходит между июлем 1911 и мартом 1912 года...

В данном же очерке мне хотелось рассказать о тех людях шведского кинематографа, чья единственная и совершенно бескорыстная цель — единение людей. Они хотят вооружить своих сограждан общей задачей и общей целью, помочь им обрести ту человеческую о б щ н о с т ь, которую так неудачно, не там и не так пытались обрести герои «Прекрасной жизни». Кинематографисты, работающие в «Фильм Сентрум», сами страстно ищут возможности человеческого контакта, человеческой и гражданской общности, ищут и у себя на родине, и за ее пределами. Случается, что их горячо принимают на далеких континентах, а у себя в стране они остаются в изоляции. Это тяжелая, изнурительная борьба, но они ведут ее сознательно, последовательно и целеустремленно.

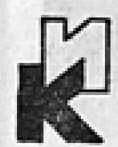
И не напрасно. Один шестнадцатилетний мальчик признавался после просмотра «Прекрасной жизни» ее авторам: «Я боюсь мира, в котором мы теперь живем. Он так враждебен и холоден... Все так боятся друг друга... Поэтому неудивительно, что прибегают к помощи лекарств (наркотиков. — *О. С.-Ш.*), чтобы иметь силы жить дальше». И сделал вывод: «Если человек имеет проблемы, то он должен быть трезвым, чтобы их решать».

Ради того, чтобы все зрители пришли к этой конечной мысли, я думаю, и делал свою жестокую и яростную картину Стефан Ярл.

Чтобы людям было теплее в мире и друг

подле друга, чтобы они могли не бояться и рассчитывать на помощь и участие своих ближних, существует сегодня крошечная организация шведских кинематографистов-мечтателей «Фильм Сентрум». Как и все мечтатели, они, наверное, не раз еще убедятся в том, как трудно претворяются мечты в реальность, но то, что они борются, взывают к бдительности, — прекрасно. И о многом говорит тем, кто хочет понять современную жизнь изнутри, не через витрины магазинов, а через человека — страдающего и мятущегося, оступающегося и снова хватающегося за соломинку надежды, хотя бы и иллюзорной.

Стокгольм — Москва



Новые задачи кинообразования

В 70-е годы киноискусство как средство эстетического и нравственного воспитания прочно вошло в повседневную жизнь многих средних школ и вузов страны. Это ставит и перед киноведением, и перед педагогикой новые проблемы. О них шла речь на очередном пленарном заседании Совета по кинообразованию в школе и вузе СК СССР, состоявшемся в Тбилиси.

Обсуждались две группы вопросов: преподавание литературы в школе и вузе и включение киноискусства в этот процесс и участие киноклубов в эстетическом воспитании школьников и молодежи. В докладе председателя Совета профессора И. Вайсфельда были сформулированы новые требования эстетического, этического, психологического характера, предъявляемые сегодня к кинопедагогической деятельности. И. Вайсфельд подробно осветил новые проблемы теории и методики преподавания киноискусства в школе и в вузе как важной составной части эстетического воспитания в целом.

На пленуме выступили киноведы и педагоги Ю. Усов, Р. Гузман, И. Гращенкова, А. Боярская, З. Смелкова, Б. Нащекин (Москва), О. Баранов (Калинин), Л. Предтеченская, Ю. Шуйский (Ленинград), Ю. Рабинович, Г. Поличко (Курган), М. Тоберидзе (Тбилиси), Д. Абрамян (Ереван), Е. Горбулина (Армавир), Л. Горюхина (Новосибирск), В. Вечерская (Алма-Ата), иностранные гости — профессор Я. Коблевская (ПНР), доктор философии М. Бенешева (ЧССР), доктор философии В. Кете-Рюшке (ГДР).

Широко обсуждались проблемы взаимодействия кино и литературы в процессе преподавания основ киноискусства. Интересные мысли были высказаны доцентом Е. Горбулиной. Многие участники пленума отмечали, что программа средней школы по литературе не учитывает значения кино и ТВ для школьников. Счастливое исключение составляют лишь те школы, где в качестве оправдавшего себя эксперимента изучаются основы киноискусства по специальным программам. Таких программ за годы существования Совета издано уже немало. С одной из них — с программой курса для учащихся 8—10 классов «Мировая художественная культура», составленной Л. Предтеченской, познакомились участники пленума. Не менее интересным был признан опыт грузинских педагогов, которые в систематический курс грузинской литературы ввели раздел «Беседы об искусстве». Подобная практика требует большого количества документальных и научно-популярных фильмов об искусстве.

Очень интересен опыт кинообразования в Польше. Преподавание основ киноискусства — обязательный предмет не только в общеобразовательных школах, но и в профессиональных училищах и техникумах. С 1975 года средством широкого кинообразования детей и молодежи стало в Польше телевидение. Оно передает циклы бесед по истории кино с демонстрацией фильмов. Во всех университетах, в пединститутах для будущих учителей вводится курс по изучению средств массовой коммуникации.

Деятельности киноклубов в системе кинообразования отводится немаловажная роль. О работе киноклубов рассказали на пленуме их руководители.

Участники пленума пришли к выводу, что для дальнейшего развития кинообразования в нашей стране Совету нужна более активная и действенная поддержка союзных Министерств просвещения и высшего и среднего специального образования, коллегии которых могли бы обсудить планы и перспективы эстетического воспитания подрастающего поколения средствами киноискусства.

О. Медведева

Минск

Синерама

Вьетнам

1980 год был знаменательным для кинематографистов Социалистического Вьетнама: киностудии страны выпустили рекордное число картин — 19 художественных, 80 документальных, 25 научно-популярных и 27 мультипликационных.

Среди наиболее заметных работ минувшего года критики называют документальную дилогию — «Путь к Ленину» и «Возвращение домой», повествующую о революционной деятельности первого Президента Народно-демократического Вьетнама товарища Хо Ши Мина, а также картину «Нгуен Чай» (об этих фильмах уже сообщалось в «Синераме»).

В прошлом году был создан сотый вьетнамский игровой фильм — «В тот день на реке Лам» (режиссер Нгуен Нгок Чунг, оператор Нгуен Данг Бай); его авторы воссоздали славные страницы отечественной истории: революционное восстание народных масс 1930—1931 годов, в результате которого в провинции Нге-Тинь были учреждены Советы. Примечательно, что сценарий картины написал драматург Суан Тунг, участвовавший в работе над первым вьетнамским фильмом «На берегах одной реки». Картина «В тот день на реке Лам» — первая цветная художественная лента, созданная в стране.

Ведущими темами кинематографа СРВ по-прежнему остаются героизм и самоотверженность армии и народа в годы войны против американских агрессоров и борьбы против провокационных вылазок китайских гегемонистов. Об этом рассказывают документальные ленты «Предательство», «Мы — бойцы особого отряда», «Девочка из Кампучии», а также художественные фильмы «Ле Тхи Там» и «Материнский край».

Несколько художественных лент посвящены труду вьетнамских рабочих и крестьян — «Близкое время»», «Жара», «Друзья», «Цветы абрикосового дерева в холодный сезон» и другие.

В 1980 году на Международном кинофестивале в Карловых Варах вьетнамский художественный фильм «Когда мамы нет дома» был награжден призом журнала «Проблемы мира и социализма». На международном смотре документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге работы вьетнамских документалистов были отмечены призом Всемирной федерации демократической молодежи («На берегу реки Ланга») и призом жюри фестиваля («По следу бойца»).

В 1980 году Недели вьетнамских фильмов проводились в Советском Союзе, Болгарии, ГДР, Франции; вьетнамский художественный фильм «Последнее преступление» был показан в ООН.

А. Соколов

ГДР

Творческая группа во главе с режиссером-документалистом Гиттой Никкель создала, по отзывам критики, талантливый и значительный публицистический фильм «Не сожгите нашу Землю».

...6 августа 1945 года над Хиросимой была сброшена атомная бомба. Не забылось ли это сегодня? Насколько глубоко трагедия Хиросимы проникла в сознание человечества? Об этом и размышляют авторы ленты.

Слово в фильме имеют те, кого ужас и боль Хиросимы коснулись непосредственно. С экрана смотрят глаза, полные горя, звучат простые слова, а очевидцы и жертвы ядерной бомбардировки говорят о «том дне», об «августе», о всем пережитом «после того огня».



«Не сожгите нашу землю», режиссер Гитте Никкель (фото из журнала «Фильм унд ферзеен», ГДР)

Удивительно, отмечает критика, умение режиссера войти в контакт, в доверительное общение с людьми, которых она снимает. Люди перед камерой рассказывают о своем горе, которое захлестывает их, мешает говорить, но они ничего не скрывают — «ради будущего», ради того, чтобы «это никогда не повторилось».

Трагедию Хиросимы вспоминают в картине старая женщина, уборщица школы, которой уже 84 года, и синтоистский священник («мы чувствуем себя так, как будто бомба внутри нас...»), и женщина, ослепшая в «тот самый день» («Я хочу, чтобы эти печальные слова из Хиросимы были услышаны всюду. Будьте осторожны. Не сожгите нашу землю!»).

Замысел ленты возник во время поездки в Японию съемочной группы с оркестром «Гевандхауз», выезжавшим туда на гастроли. «Значимость темы внушала мне и робость, и огромное уважение, — рассказывает Гитта Никкель. — Мы знали, что нас ожидают трудности и задавали себе вопрос, справимся ли мы с темой, добьемся ли того, чего от нас ждут. Я обнаружила, что в таких исключительных ситуациях открываешь в себе что-то новое, лучше узнаешь себя...»

Фильм, по отзывам прессы ГДР, звучит как призыв и предостережение, он будоражит совесть и призывает к действию...

Удачен выбор музыки. Наряду с японской музыкой использован также «Плач по жертвам Хиросимы» Кшиштофа Пендерецкого.

Л. Булдаков

Дания

Фильм-дебют режиссера Дана Черни «Дания закрыта» можно отнести к жанру социальной фантастики. Эта зловещая антиутопия начинается кадрами безлюдного Копенгагена. Экономика страны потерпела крах. Дания «разорилась», и заправилами Общего рынка было принято решение ликвидировать страну и нацию — всех жителей принудительно депортировать в другие западноевропейские страны, датский язык запретить, а национальный флаг уничтожить. Территория «бывшей» Дании превращена в северную провинцию Западной Германии и предназначена для хранения ядерных отходов и проведения учений общеевропейской армии. Выселенные жители, рассредоточенные по странам Европы, влачат убогое существование как «нежелательные гастарбайтеры» (иностранные рабочие), которым достается самая унизительная и низкооплачиваемая работа. «В этом смысле фильм представляет сатиру на то, как мы сами обходимся с иностранными рабочими», — замечает один из датских критиков.

Почему же так произошло? «Мы пошли по неверному пути, — говорит в фильме один датчанин. — Дания совершила самоубийство в 1972 году, когда проголосовала за вступление в ЕЭС». «Датчане жили только сегодняшним днем, словно беззаботные дети, вступающие в дружбу с кем попало», — говорит другой.

Об этих ужасающих событиях герой фильма — писатель с мифологическим именем Орфей и с самой распространенной датской фамилией Енсен — узнает в шведском городе Мальмё, где он уединенно жил несколько месяцев, работая над романом. Решив во что бы то ни стало разыскать свою жену Эвридику, Орфей отправляется по свету, встречается с находящимися в изгнании соотечественниками. Некоторые из них объединились в группы подпольного движения сопротивления, которые ведут борьбу против всеобъемлющей и вездесущей власти Общего рынка, лишившего их родины и национальной принадлежности. Орфей становится одним из участников этого движения и в конце концов находит свою Эвридику. Как бы воскрешая древний миф о подвиге Орфея, авторы в то же время переосмысливают его, ибо, найдя Эвридику, которая по-прежнему любит мужа, герой убеждается, что она стала самостоятельной женщиной, осознавшей себя как личность.

Фильм создан по радиопьесе известного датского писателя Бенни Андерсена и призывает защищать те ценности, которые заложены для каждого датчанина в таких понятиях, как родина и родной язык. Призыв к пробуждению национального самосознания датчан сегодня остро злободневен. Разорительные обязательства перед НАТО, огромная внешняя задолженность перед партнером — все это реальность сегодняшней Дании.

Трагическая фантасмагория Бенни Андерсена и Дана Черни, вызванная к жизни реальным положением в стране, лишь гиперболизирует те тенденции, которые имеют место в настоящем, и предостерегает против их дальнейшего развития.

О. Рязанова

Исландия

Первый исландский фильм «Земля и сыновья» прошел с большим успехом по экранам страны. Секрет успеха ленты скандинавская кинокритика видит в исключительной актуальности проблем, затронутых в картине, вызвавшей интерес зрителей, принадлежащих к разным социальным слоям и к разным поколениям; в чрезвычайной искренности создателей фильма и их редкой наблюдательности. Авторы приглашают зрителя к откровенному вдумчивому разговору о судьбах своей страны в прошлом, настоящем и будущем.

Действие фильма «Земля и сыновья», поставленного по одноименному роману Индриди Г. Турстейнсона, происходит накануне второй мировой войны в небольшой деревне на севере Исландии. Лента представляет собой попытку осмыслить обстановку в стране на пороге новой исторической эпохи. События тех лет стали поворотным моментом в исландской истории — войска союзников оккупировали остров, и Исландия, на протяжении веков остававшаяся в стороне от бурной жизни планеты, оказалась втянутой в орбиту международных интересов.

Создатели картины показывают, как отразился этот процесс на судьбах простых исландцев; главный герой фильма Эйнар, ощутив веяния времени, решает круто переменить свою жизнь, уехать в город; это решение становится для него источником личной драмы.

Е. Алексеева

Италия

Бернардо Бертолуччи закончил новый фильм «Трагедия смешного человека». В одном из интервью режиссер сообщил, что его картина посвящена проблемам сегодняшней Италии. Основу сюжета составляет история некоего Примо Спаджари (его роль исполняет известный актер Уго Тоньяцци), владельца маслобойни, у которого злоумышленники похитили сына. Эта история, по словам Бертолуччи, отражает кризис социального сознания в буржуазном обществе, где отноше-



Уго Тоньяцци и Бернардо Бертолуччи на съемках фильма «Трагедия смешного человека» (фото из журнала «Панорама», Италия)

ния между людьми чудовищны, а жизнь — ненормальна... Узнав о смерти сына, Спаджари решает извлечь из этого трагического события пользу для себя: выплаченные страховой компанией деньги он вкладывает в дело...

По свидетельству итальянской прессы, общество современной Италии показано в фильме Бертолуччи как общество людей, которые должны постоянно приспосабливаться к невероятным противоречиям окружающей действительности, поступаясь своими моральными принципами. Таким образом, в новой картине опять появляется тема нравственного конформизма, уже встречавшаяся в прежних работах Бертолуччи.

Фильм снимался без «жесткого» режиссерского сценария, на основе своеобразного дневника режиссера, в котором собраны его мысли, высказывания, литературные зарисовки, сюжеты, суждения по поводу собственных предыдущих картин. Я написал его, говорит Бертолуччи, от первого лица, хотя все время имел в виду своего героя. Мне бы хотелось, добавляет режиссер, чтобы в последнем кадре зрители увидели надпись: «Конец третьей серии». Видимо, Бертолуччи намекает на то, что «Трагедия смешного человека» в известном смысле продолжает его знаменитую двухсерийную ленту «XX век».

Работа над сценарием картины не прекращалась и в процессе съемок: Бертолуччи на ходу переделывал сцену за сценой, вычеркивал написанные ранее эпизоды, добавлял новые реплики в готовые диалоги, придумывал новые ситуации и включал в фонограмму неожиданные звуковые эффекты.

Кроме Тоньяцци, в фильме заняты Анук Эме, Лаура Моранте и непрофессиональный исполнитель Пьерино Лонгари Понцоно, участвовавший в картине «XX век».

●

В Риме проходят съемки нового фильма Микельанджело Антониони «Найти такую женщину». Режиссер приступил к работе после сравнительно небольшого перерыва, образовавшегося после премьеры его предыдущего фильма «Тайна Обервальда», где главную роль играет Моника Витти. В новой картине, сценарий которой написан режиссером в сотрудничестве с Жераром Брашем и Тонино Гуэрра, в главной роли будет занят Томас Милиан. На женские роли приглашены Кристин Буассон и Даниэла Сильверио.

Герой будущей ленты — кинорежиссер. Снимая фильм, он озадачен поисками актрисы, способной своей игрой выразить весь комплекс идей и ощущений, им овладевающих. В итоге работы он приходит к выводу, что такая женщина необходима не столько фильму, сколько ему самому...

М. Юсковец

Никарагуа

С огромным успехом по экранам страны прошла публицистическая лента «На земле Сандино»; показ ее был приурочен к первой годовщине победы героического Сандинистского фронта национального освобождения Никарагуа и явился результатом совместной работы кубинских кинематографистов и Никарагуанского института кино (ИНСИНЕ).

Новая полнометражная лента, снятая кубинским писателем и режиссером Хесусом Диасом, представляет собой документальный репортаж, рассказывающий о первых шагах народной власти в Никарагуа. В фильме отражена международная солидарность с народом освободившейся страны.

Первая из трех новелл фильма пронизана радостью, ликованием народа после свержения Сомосы — незабываемые моменты вступления бойцов Сандинистского фронта в Масаю, многолюдный митинг на главной площади города, бурное веселье «фиесты». Смонтированные «встык» кадры: гордая поступь юных сандинистов и медленно движущаяся процессия участников похорон национального героя Никарагуа — Карлоса Фонсеки Амадора. Радость и скорбь. Так они слиты и в душе каждого никарагуанца — слишком дорогой ценой досталась им победа...

Вторая новелла картины — современные будни Никарагуа. Проходит собрание рабочих одной из кофейных плантаций. Новые времена — новые порядки. Рабочие теперь знают, что у них есть надежная опо-

ра — народная власть. И они смело предъявляют свои требования хозяину еще не национализированной плантации: восьмичасовой рабочий день, повышение заработной платы, часть прибыли от урожая — на социальные нужды.

Третья новелла посвящена важнейшей для Никарагуа проблеме ликвидации неграмотности. В решении этой задачи огромна помощь Кубы. На экране — молоденькая кубинская учительница, которая работает в трудных и непривычных для нее условиях, первый урок в маленькой сельской школе, пытливые глаза учеников, встреча с местными жителями: приветливые улыбки крестьян, шутки, смех. Знакомство состоялось, впереди — долгая, упорная работа. Бойцы интернационального отряда «альфабатисадорес» — аналога нашего ликбеза — несут никарагуанцам свет знаний.

«В работе над фильмом, — рассказал на пресс-конференции перед премьерой режиссер Хесус Диас, — мы старались максимально исследовать проблемы сегодняшней Никарагуа. Наша лента — не хроника войны и не киноочерк о социальных, экономических или политических изменениях, происшедших в Никарагуа. Мы стремились отразить ту новую атмосферу, которая рождена революцией. Среди огромного числа событий, происходящих в стране, мы сконцентрировали наше внимание на самых, на наш взгляд, значительных и важных. Это, прежде всего, отношение рядовых никарагуанцев к революционным переменам; в общем, тема нашей ленты — народ и революция».

В. Привалов

США

Всего за две недели проката на экранах Соединенных Штатов новый фильм Роберта Олтмана «Попей» вышел на второе место по кассовым сборам. Таким образом, отношение зрителя к картине Олтмана, одного из самых «нетрадиционных» американских режиссеров, вошло в полное противоречие с оценками национальной критики, откликнувшейся на премьеру фильма «Попей» в резко негативном тоне.

Прежние картины Роберта Олтмана, снискавшие режиссеру известность среди критики и кинематографистов как в самих Соединенных Штатах, так и в Европе, как правило, не пользовались большим зрительским успехом. Два его недавних фильма — «Квинтет» и «Идеальная пара» — не продержались на экранах Нью-Йорка и недели, картина «Самочувствие», которую Олтман назвал в одном из интервью своим «самым политическим фильмом», представляющим собой сатиру на современное американское общество, вообще не попала в кинотеатры. Сложным положением режиссера в системе американской кинематографии воспользовалась значительная часть прессы США, обрушившаяся на него с нападками сразу же после выхода фильма «Попей» в прокат. Понятно, что многие европейские рецензенты, писавшие о фильме, высказывали озабоченность в связи с тем, что один из наиболее интересных и перспективных кинематографистов Америки так тенденциозно третируется национальными средствами массовой информации.

В интервью, данном корреспонденту итальянского журнала «Эуропео», на вопрос «Почему американская пресса с такой яростью набросилась на вас?», Олтман ответил:

— Вероятно, потому, что под покровом развлекательности в моем фильме «Попей» содержится сатирическое осуждение общества, приводящее любого зрителя к размышлениям весьма серьезным. Да, всякий может увидеть в деревне Свитхейвен (место, где происходят события картины; «Свитхейвен» в переводе с английского — «райские кущи») некую модель мира, в котором мы живем, модель нашего общества эксплуатации. В этот-то гротескный микромир попадает герой ленты — Попей, разбитной парень, непосредственный, веселый и естественный. Но жители Свитхейвена не в состоянии понять его. Ведь сами они не могут быть такими, какими им хотелось бы себя видеть. Они ведут себя так, как им предписывает существующий одиозный режим, они подчиняются диктатору, которого никто никогда не видел в лицо...

Над картиной «Попей» Олтман работал два года. Деревня Свитхейвен была выстроена на острове Мальта. Главный персонаж посещает Свитхейвен, разыскивая своего отца, и обнаруживает, что оказался среди сборища лжецов, лицемеров и притворщиков...

...Свитхейвен, замечает Олтман, — это обобщенный образ определенной системы жизнеустройства; здесь, как и при любой диктатуре, как и у нас, в Америке, люди живут в сильнейшем страхе. Они боятся совершить что-либо против кем-то установленных правил, они стараются «не выделяться», держаться в сторонке. То же самое происходит и в нашем обществе: люди страшатся раскрыть себя, быть самими собой...

Сценарий фильма написан Жюлем Фейфером, снимал картину известный итальянский оператор Джузеппе Ротунно, роли исполняют: Брави Робин Уильямс, Шелли Дюваль, Пол Доули, Рэй Уолстон; музыка Харри Нильсона.

М. Иванова

Франция

Пьер Ришар относится к числу популярнейших французских актеров комедийного амплуа. После своего дебюта в кино («Рассеянный», 1970) он снялся во многих фильмах, с некоторыми из которых советский зритель знаком («Высокий блондин в черном ботинке», «Возвращение высокого блондина», «Игрушка», «Не упускай из виду»).

Новый фильм с участием Пьера Ришара «Удар зонтиком» поставлен режиссером Жераром Ури, работавшим с такими известными фран-



«Неделя каникул», режиссер Бертран Тавернье (фото из журнала «Синема франсэ», Франция)

цузскими комиками, как Бурвиль и Де Фюнес.

«Я не хочу сравнивать Ришара с этими актерами, — говорит Ури, — поскольку он, как всякий хороший комик, самобытен и неповторим. У нас было полное взаимопонимание во время работы над нашим первым фильмом «Погоня», и когда я задумал «Удар зонтиком», то решил, что мой неловкий и мечтательный персонаж очень подходит Ришару, который, кстати, в совершенстве владеет искусством мима и может выполнять сложные трюки...»

В картине «Удар зонтиком» Пьер Ришар исполняет роль актера, которому предлагают сыграть убийцу в очередном детективе. Но он по рассеянности попадает не на киностудию, где должен сниматься, а в компанию мафиози, где ждут настоящего наемного убийцу, которому члены шайки хотят поручить «ликвидацию» мешающего им спекулянта наркотиками. В результате персонаж Ришара оказывается между двух огней: за ним охотятся и агенты мафии, и спекулянт, предупрежденный о готовящемся на него покушении. Между тем герой фильма и не подозревает, в сколь рискованной ситуации он оказался, что порождает множество забавных, парадоксальных положений, в которых с блеском проявляется комедийное дарование Ришара.

●

Один из самых известных французских актеров Филипп Нуаре отметил двадцатилетие своей кинематографической деятельности.

Юношей Нуаре попал в лучшую театральную труппу того времени, Национальный Народный Театр (ННТ), которым руководил знаменитый Жан Вилар. Там он учился актерскому мастерству у таких видных деятелей искусства, как Роже Блин и Франсуа Вибер. Пятнадцать лет подряд он почти каждый вечер выходил на сцену ННТ, сыграв более пятидесяти ролей на подмостках этого театра.

Кинематографическим дебютом Филиппа Нуаре стало участие в картине режиссера Аньес Варда «Короткая игла»; в ней Нуаре пригласили сыграть вместо заболевшего актера. Затем последовали многочисленные, разные по характеру и значимости работы в картинах ряда видных режиссеров.

«Я чрезвычайно обязан Луи Маллю, — признается Филипп Нуаре, — мне очень многое дал его фильм «Зази в метро». Важной была и встреча с Ивом Робером, у которого я снимался в картине «Блаженный Александр». На съемочной площадке «Старой девы» я познакомился с великолепной актрисой, моей партнершей по многим будущим фильмам — Анн Жирардо. Благодаря режиссеру Роберу Энрико я получил премию «Цезарь» за лучшее исполнение мужской роли в картине «Старое ружье». Теперь нам предстоит новая совместная работа — фильм «Орел или решка».

Хорошее знание английского языка позволило Филиппу Нуаре стать одним из немногих французских киноактеров, часто снимающихся у американских режиссеров. В Италии известность Нуаре принес фильм «Мои дорогие друзья», поставленный Марио Моничелли.

Но есть режиссер, которого Нуаре выделяет особо, — это Бертран Тавернье. «На какую бы, пусть маленькую, роль ни пригласил бы меня Тавернье, — говорит Нуаре, — я никогда не откажусь. Даже если он предложит мне просто открывать дверь в его картине»...

В последнем фильме Бертрана Тавернье «Неделя каникул», законченном недавно, зрители вновь встретятся с Филиппом Нуаре.

Б. Цветова

Чехословакия

В 1981 году исполнилось 60 лет со дня основания Коммунистической партии Чехословакии. В преддверии этого славного юбилея и в канун важнейшего события в жизни страны — XVI съезда КПЧ — на киностудии «Баррандов» началась работа над фильмом, посвященным Йозефу Гибешу, видному деятелю чешского рабочего движения, одному из основателей Чехословацкой компартии.

Авторы картины (сценарист Йозеф Купка, режиссер Вацлав Матейка) выбрали лишь один эпизод из биографии замечательного революционера, относящийся к тому времени, когда организованное движение пролетариата в стране делало только первые шаги. Действие фильма про-

исходит в городе Рыхнов-над-Кнежной, куда Йозеф Гибеш приезжает, чтобы помочь рабочим-ткачам в их борьбе за свои права. В главной роли снимается Петр Штепанек.

Н. Зимянина

●

Известный чешский режиссер Ярослав Балик ставит фильм «Ритмы-1934» по мотивам романа Вацлава Ржезача «Черный свет». Балик и его соавтор по работе над сценарием драматург Владимир Бор, сохраняя все главные смысловые акценты книги Ржезача, решили перенести события фильма в 30-е годы, в то время, которое оба они хорошо знают. Для Чехословакии это был период резкого обострения социальных противоречий в условиях бурных экономических потрясений и надвигающейся угрозы со стороны фашистской Германии.

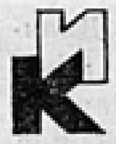
Действие фильма начинается в городе Злин (ныне — Готвальдов), где находились обувные предприятия крупного промышленника Бати. На одном из них работает главный герой картины Карел, молодой человек, мечтающий сделать блестящую деловую карьеру — по образцу своего работодателя. Однако Карела, заподозренного в левых взглядах, увольняют со службы. Но он не отказывается от своих честолюбивых замыслов и в поисках удачи отправляется в Прагу, решив пробить себе дорогу в жизни любой ценой. В образе центрального персонажа отражены умонастроения известной части молодежи того времени. Карел, не злой от природы и не испорченный человек, отдает себе отчет в том, что на пути к успеху он должен поступиться нормами морали, приспосабливаясь к требованиям частнособственнического общества. Смирившись с необходимостью компромисса, он со временем теряет представление о естественных нравственных критериях, и это окончательно формирует его личность. По замыслу авторов, фильм «Ритмы-1934» должен дать социально-критический анализ жизни в буржуазной Чехословакии накануне второй мировой войны, точно воспроизводя исторический фон, атмосферу предвоенной Праги, характерной чертой которой было увлечение джазовой музыкой — отсюда и название картины. На главную роль Балик выбрал выпускника Академии музыкального и театрального искусства Владислава Бенеша. В фильме заняты и другие молодые исполнители — Итка Маликова и Даниэл Дите, а также известные артисты — Ота Скленчка, Ива Янчурова, Любомир Котелка и Люция Жулова. Оператор — Виктор Ружичка.

И. Обутин

●

На Пражской студии короткометражных фильмов закончены съемки картины «Обвинение» (режиссер Православ Флак) из цикла под общим названием «Потомки и предки», над которым уже несколько лет работают чехословацкие кинематографисты. Фильм, по отзывам критики, является «обвинительным документом», разоблачающим преступления современного империализма и неофашизма.
(Фото из журнала «Кино», Чехословакия)





Киностудия «Мосфильм»

«Всадник на золотом коне», 7 ч.
Автор сценария В. Виткович. Режиссер-постановщик В. Журавлев. Оператор-постановщик Н. Большаков. Художники-постановщики Р. Кашапов, Р. Ногаев, С. Меняльщиков. Композиторы Р. Хасанов, Ю. Якушев. Текст песен А. Дмоховского. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: Ф. Гафаров, И. Малышева, И. Юмагулов, Х. Кудашев, П. Глебов, Н. Агапова, Х. Шамсутдинов, А. Курицын, Т. Бабичева, Г. Хасанов, М. Худайгулов, Х. Яруллин, О. Ханов, П. Винник, Г. Гарипов.

«Кто заплатит за удачу», 8 ч.
Автор сценария П. Чухрай. Режиссер-постановщик К. Худяков. Оператор-постановщик В. Шувалов. Художники-постановщики Б. Бланк, В. Фабриков. Композитор В. Гапелин. Звукооператор Е. Попова. Роли исполняют: В. Соломин, В. Бочкарев, Л. Филатов, Н. Данилова, А. Филиппенко, М. Чигарев, А. Тришкин, Ю. Дубровин.

«Рассказ неизвестного человека» (по одноименной повести А. П. Чехова), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Жалакявичус. Оператор-постановщик А. Кузнецов. Художник-постановщик В. Кислых. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: Е. Симонова, А. Кайдановский, Г. Тараторкин, Л. Зайцева, П. Кадочников, С. Мученников, Б. Романов, И. Унгуряну.

«Расследование», 8 ч.
Авторы сценария Е. Кречет, М. Маклярский. Режиссер-постановщик М. Рык. Оператор-постановщик И. Богданов. Художник-постановщик Б. Царев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют: А. Мягков, В. Самойлов, Н. Трофимов, А. Мартынов, Н. Фатеева, Л. Удовиченко, М. Булгакова, М. Кононов, В. Носик, Г. Качин, И. Косухин, Л. Гладунко, С. Коновалова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ночное происшествие» (по мотивам одноименной повести В. Морозова), 9 ч.
Автор сценария В. Бахнов. Режиссер-постановщик В. Дорман. Оператор-постановщик В. Корнильев. Художник-постановщик М. Горелкин. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Л. Вейтков.
Роли исполняют: П. Вельяминов, Г. Польских, А. Жарков, Ю. Каюров, Б. Сморчков, В. Грушина, Н. Назарова, Т. Пельтцер, Ю. Волынцев.

«Через тернии к звездам», 1-я серия **«Нийя — искусственный человек»** — 8 ч., 2-я серия **«Ангелы космоса»** — 7 ч.
Авторы сценария К. Булычев, Р. Викторов. Режиссер-постановщик Р. Викторов. Оператор-постановщик А. Рыбин. Художник - постановщик К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Б. Корешков.
Роли исполняют: Е. Метёлкина, Н. Семенцова, В. Ледогоров, У. Лиелдидж, Е. Фадеева, В. Дворжецкий, А. Лазарев, А. Михайлов, Б. Щербаков, И. Ледогоров, Г. Стриженов, И. Ясулович, В. Федоров.

Киностудия «Ленфильм»

«Сергей Иванович уходит на пенсию», 9 ч.
Автор сценария Н. Николаев. Режиссер-постановщик С. Шустер. Оператор-постановщик А. Чечулин. Художник-постановщик Г. Кропачев. Композитор Б. Тищенко. Звукооператор Б. Андреев.
Роли исполняют: Б. Андреев, А. Фрейндлих, Г. Бурков, Э. Романов, Ж. Болотова, А. Сластенов, Катя Иванова, А. Солоницын, О. Жаков, Э. Радзиня, Г. Богачев, З. Шарко, А. Герман.

Одесская киностудия

«Петля Ориона», 9 ч.
Авторы сценария А. Леонов, В. Селиванов. Режиссер-постановщик В. Левин. Операторы-постановщики В. Авлошенко, Э. Губский, Ю. Лемешев. Художники-постановщики Л. Токарева, А. Токарев. Композитор А. Зацепин. Звукооператор А. Подлеская.
Роли исполняют: Л. Бакштаев, Г. Шкуратов, А. Матешко, В. Дорошенко, Л. Смородина, А. Азо, Г. Тохадзе, Л. Элиава, Е. Кокалевская.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Дом на Лесной», 10 ч.
Автор сценария Г. Мдивани. Режиссер-постановщик Н. Санишвили. Оператор-постановщик Д. Маргиев. Художник-постановщик Б. Цхакая. Композитор А. Спадавеккиа. Звукооператор В. Никонов.
Роли исполняют: А. Каденишвили, Э. Георгобиани, Л. Учанейшвили, З. Микашавидзе, З. Цинцкиладзе, Л. Харитонов, Ю. Гусев, С. Харченко, Л. Шагалова, О. Гулинская, Я. Друзь, К. Шмаринова, В. Хмара, Я. Янакиев, Ю. Чекулаев, Н. Горлов, Г. Тохадзе, И. Кахиани, А. Косачев, О. Богданова, Д. Нетребин, Л. Пяри, Ю. Саранцев, В. Петрова.

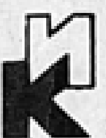
Рижская киностудия

«Пожелай мне нелетной погоды», 9 ч.
Авторы сценария Г. Кановичюс, И. Фридбергас. Режиссер-постановщик В. Брасла. Оператор-постановщик М. Клейн. Художник-постановщик Е. Романова. Композитор И. Калныньш. Звукооператор А. Патрикеева.
Роли исполняют: А. Ливмане, А. Берзиньш, Я. Зариньш, И. Калнарая, У. Думпис, Д. Жейгури, Г. Жейгури, А. Пизич, Б. Пизич, У. Пуцитис, В. Калне, И. Вазлик.

Киностудия «Туркменфильм»

«Дерево Джамал», 9 ч.
Авторы сценария Х. Нарлиев, М. Аймедова. Режиссер-постановщик Х. Нарлиев. Оператор-постановщик Х. Триандафилов. Художник-постановщик А. Чернов. Композитор Р. Раджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов.
Роли исполняют: М. Аймедова, Б. Аннанов, Н. Сморчков, Х. Муллык, М. Черкезов, М. Атаханов, Х. Ниязов, Х. Нарлиев, Б. Дурдыев, Игорь Недоносов, С. Реджепова, Гуля Дурдыева, Е. Зюбровская.

ПОЗДРАВЛЯЕМ



С 75-летием



Зельдовича Григория Борисовича, киноведа, редактора, заслуженного работника культуры УССР, автора книг и статей по истории и теории кино.

С 60-летием



Бунеева Бориса Алексеевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего фильмы «За власть Советов», «Человек с планеты Земля», «Последняя встреча», «Деревня Утка», «Серебряные озера» и другие.

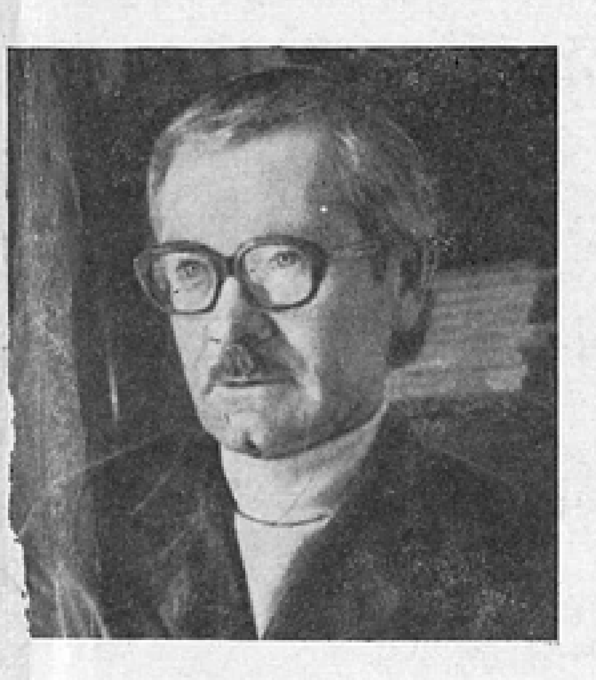
С 60-летием



Молдавского Дмитрия Мироновича, киноведа, редактора, автора книги «С Маяковским в театре и кино. Книга о С. Юткевиче», многих статей о кинематографе.



С 50-летием



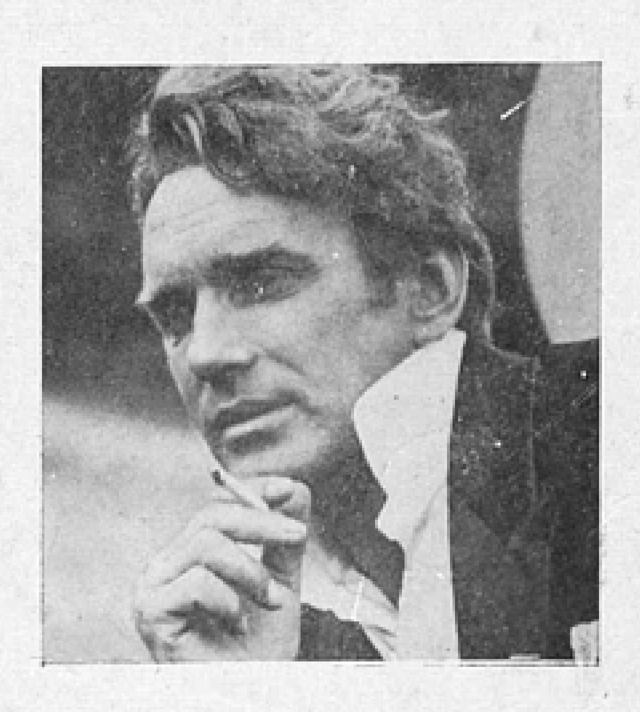
Бочарова Эдуарда Никандровича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Мы вас любим», «Маленький беглец», «Серебряные трубы», «Шторм на суше» и другие.

С 50-летием



Таривердиева Микаэла Леоновича, композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата премии Ленинского комсомола, автора музыки к фильмам «Король-олень», «Семнадцать мгновений весны», «Ирония судьбы, или С легким паром», «Старомодная комедия» и другим.

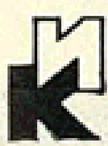
С 50-летием



Цилинского Гунара Альфредовича, актера и кинорежиссера, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий РСФСР и Латвийской ССР, снимавшегося в фильмах «Армия Трясогузки», «Ноктюрн», «Сильные духом», поставившего фильмы «Соната над озером» (совместно с В. Брасла), «Ночь без птиц», «Ранняя ржавчина».



-46465
ВСЕСОЮЗНАЯ
1981



«Крокодил Гена».
Режиссер Р. Качанов



«Конек-Горбунок».
Режиссер И. Иванов-Вано



«Сказка сказок».
Режиссер Ю. Норштейн

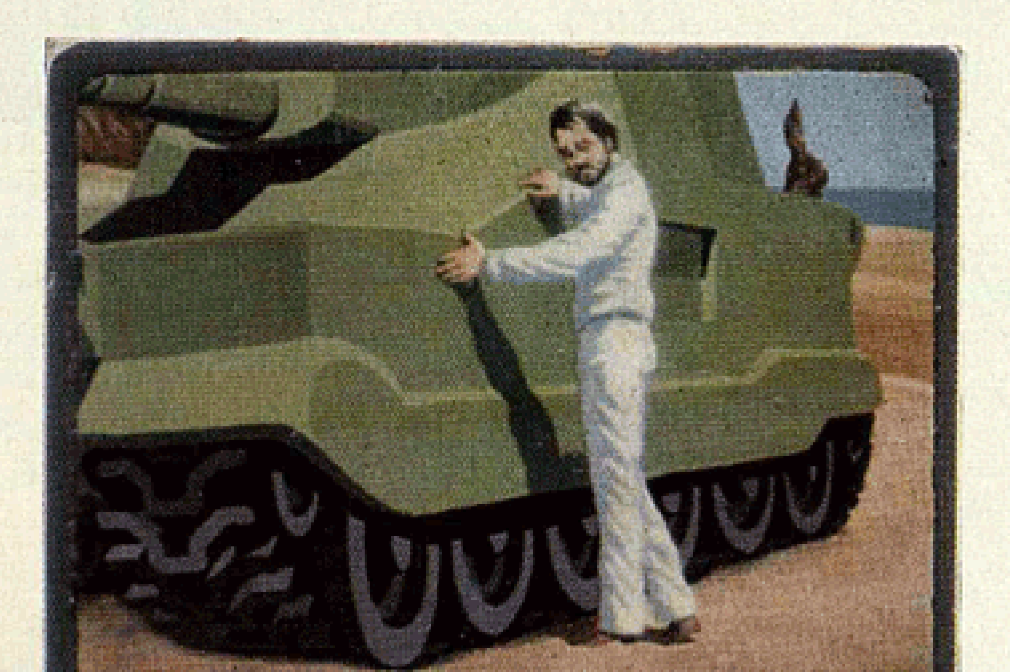




«Пер Гюнт».
Режиссер В. Курчевский

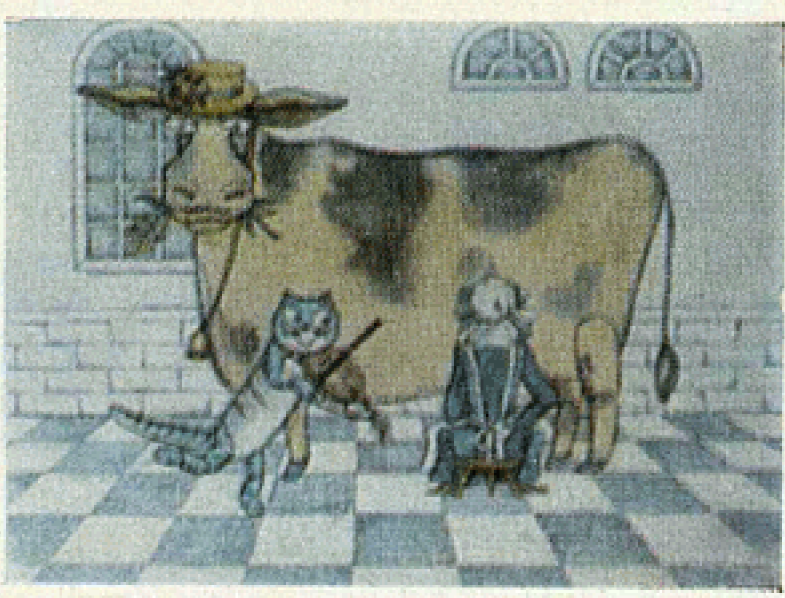


Эскиз к фильму
«Золотая антилопа».
Режиссер Л. Атаманов



«Полигон».
Режиссер А. Петров

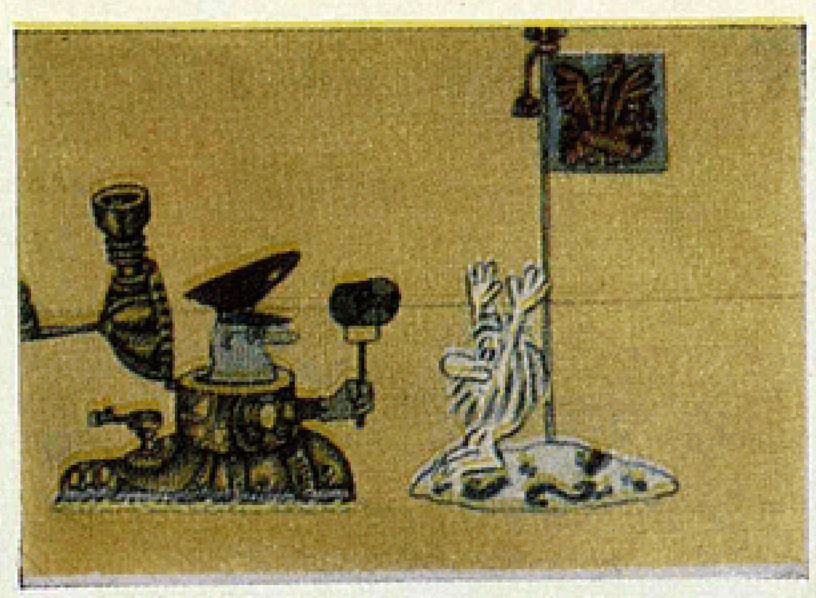




«Ну, погоди!».
Вып. 13.
Режиссер В. Котеночкин

*«Дом,
который построил Джек».*
Режиссер А. Хржановский







«Остров».
Режиссер Ф. Хитрук

«Волшебное кольцо».
Режиссер Л. Носырев

«Премудрый пескарь».
Режиссер В. Караваев